Augusto Giacometti

Von

Erwin Poeschel

Mit 29 farbigen Bildern auf 16 Tafeln



Rascher & Cie. A.-G., Verlag, Zürich

AUGUSTO GIACOMETTI

VON

ERWIN POESCHEL

MIT NEUNUNDZWANZIG FARBIGEN BILDERN
AUF SECHZEHN TAFELN

ERSTES BIS FÜNFTES TAUSEND

RASCHER & CIE. A.-G., VERLAG, ZÜRICH, 1922

INHALT

DATEN

Stampa ist das letzte Dorf oberhalb der Porta des Bergell. Diese Pforte bildet die eigentliche Grenze zwischen Süd und Nord. Die schäumende Maira aufwärts ist karger Boden, Weiden und Wald zur einen und kahler Stein zur andern Seite. Aber jenseits der Porta, einem felsigen Riegel, eine schwache halbe Wegstunde unter Stampa, öffnet sich gesegneteres Land mit Kastanie, Mais und Nussbäumen, vom Anhauch des Südens geschmeichelt. Alter Heer- und Handelsweg vom Comersee zu den Ländern des Rheins und des Inns zwängte sich durch diese Enge. Wichtige Pässe lockten fremdes Gelüste und so sah das hier angesiedelte Alpenvolk sich durch Jahrhunderte in die Händel der Grossen gezerrt. Heute lebt es friedlich unter dem weissen Kreuz auf rotem Grund, spricht italienisch, versteht aber auch den deutschen Laut und bekennt sich zur evangelischen Lehre.

In diesem Stampa wurde am 16. August 1877 Augusto Giacometti geboren. Die Eltern waren Bauersleute und hatten drei Kinder. Augusto ist der Erstgeborene und einzig Ueberlebende. Der zweite Sohn starb als Kind, der dritte als Student in Bern. Giovanni Giacometti ist ihm als Vetter zweiten Grades verwandt.

Im Heimatdorf besuchte Augusto die Elementarschule bis zum 12. Lebensjahre, und schon in dieser Zeit erreichten ihn die ersten Ahnungen von einem anderen seltsameren Leben, von etwas, das wie ein Spiel verlockte und doch viel ernster und von erheblicher Bedeutsamkeit schien. Onkel Zaccaria war Primarlehrer in Stampa und wohnte im Haus von Augustos Eltern. Als Augusto 10 Jahre alt war, da begann der Onkel einmal die Decke seines Zimmers und der Wohnstube zu bemalen, setzte

hierhin allerlei Ornamente und dorthin gar einen vergnügten Amor. Das war nun eine sehr aufregende Sache. Schon dass man allein nach Vicosoprano wandern durfte, um die Farben zu holen, die Onkel Zaccaria dort gekauft. Diese geheimnisvollen Büchsen und Fläschchen, mit denen es sich dann so heiter hantierte. Und ab und zu durfte das Kind sogar mit kleinen Handreichungen dem Onkel beistehen. Das waren verantwortungsvolle und vor allem glückhafte Dinge. Da war auch noch ein anderer Onkel, Bruder der Mutter, der aus einem wundervollen Kasten mit hellen Wasserfarben vergnügliche Bildchen malte. Ob man vielleicht auch einmal zu einem solchen Wunderkasten käme? Das Kind reckte sich auf die Zehen und sah über den Zaun in eine fremde bunte Welt. Und dann der Vetter der Mutter, der Porträtmaler in Berlin, von dem manchmal die Rede ging. Der malte also den ganzen Tag, und als Beruf tat er dies und wurde bezahlt für etwas, das eigentlich ein Vergnügen war. Ob man auch einmal so weit käme? Zunächst allerdings musste man noch täglich fast vom Vater hören, dass das Pinseln für reiche Leute sei, die sonst nichts zu tun hätten. In der Küche, in einer gesicherten Stubenecke, auch wohl im Stall ergab sich der Knabe seinen ersten Kunstübungen, malte Landschaften, Figuren der Umgebung und einer Fabelwelt mit einem kleinen Vorrat von Aquarellfarben, den eine Tante geschenkt. Am Schluss wurde alles mit flüssigem Gummi überzogen, damit es schön glänzte. Denn schön, heiter und festlich zu sein hatte es doch vor allem. Davon konnte man dann träumen bei der Feldarbeit; und wenn der Himmel schwer über dem Tal hing und man in Reihen schweigend hintereinander in der dumpf brütenden Glut das Heu wendete, das vor Dürre knisterte, dann konnte man wohl auch einen

Wunsch wagen, so ein klein wenig an den Himmel rühren, dass er ein Wetter sende. Denn keine andere Möglichkeit sah er, um Heuarbeit und Sommerhitze zu entfliehen und in gesichertem Winkel mit Pinsel und Kasten Zeit und Wirklichkeit vergessen zu können.

Aus der Elementarschule zog der junge Augusto nach Zürich in die Sekundarklassen, und als er später in die Kantonsschule nach Chur gekommen war, wo sich alle strebenden jungen Bündner sammeln, da war es ihm auch mittlerweile klar geworden, dass er Maler werden müsse. Der Vater vernahm ungern diesen Plan, er hätte seinen Jungen lieber auf die Handelsschule geschickt. Aber die Mutter und der Onkel Zaccaria wussten seinen Widerstand zu überwinden, und so öffnete sich dem kaum Siebzehnjährigen im Jahre 1894 die Kunstgewerbeschule in Zürich. Dort geschah es, dass ihm Arbeiten aus dem Schülerkreis Grassets vor Augen kamen. Es war das Werk „La Plante et ses applications ornementales", das so tiefen Eindruck auf ihn machte, dass er sich im Frühjahr 1897 entschloss, nach Paris zu gehen. Er trat dort zunächst in die „Ecole nationale des arts décoratifs" ein, um vom Dezember des gleichen Jahres an Schüler von Grasset in einer Kompositionsklasse der „Ecole normale d'enseignement du dessin" zu werden. In diesem Künstler nun hatte er mit der Selbstverständlichkeit, die Giacomettis Entwicklung kennzeichnet, den Lehrer gefunden, dessen er bedurfte. Weniger für die Erlangung technischer Fertigkeiten und einer gewissen Freiheit der künstlerischen Ausdrucksmittel war er für ihn von solcher Bedeutung, sondern deshalb, weil er verstand, den auf das Prinzipielle gerichteten Sinn des Schülers zu entwickeln, ihm Gesetzmässigkeiten von Form und Farbe aufzudecken, ihm also die Knoten zu zeigen, in die das Ge-

webe des Kunstwerkes zusammenläuft. Während dieser Zeit entstanden Giacomettis erste abstrakte Farbenstudien, kleine Pastellgebilde ohne gegenständliche Darstellungen. Die fernen Sterne jener Jahre aber waren Puvis de Chavannes und Fra Angelico. Aus ihren unvergänglichen Werken, der stillen Grösse des „Armen Fischers", der erhabenen Ruhe der „Sorbonne" oder der „Nachtwache Genovevas", von der Anmut und Keuschheit dieser „Marienkrönung" immerfort zu lernen, schien ein Leben wert.

Die Welt des Fra Angelico war es auch, nach der ihn verlangte, als er im Januar 1902 nach Florenz zog. Und der erste Morgen in dem Kloster San Marco gehörte einem jener Tage an, die eine Erfüllung scheinen nicht nur aller selbst gelebten Jahre, sondern von Zeiten, die im Dämmer einer fernen Ahnenreihe ruhten. In diesen Zellen und Korridoren, dem Kapitelsaal und dem Kreuzgang schleierte noch der Geist des „engelgleichen" Fra Giovanni, den auch der finstere Eifer jenes anderen Dominikanerfraters, des Girolamo Savonarola, nicht hatte vertreiben können. Hier hatten seine frommen Hände mit der Passion des Herrn und der verehrten Gestalt seines Ordensstifters in unverwelklicher Schönheit die kargen Mauern verklärt. —

Noch in Paris war Giacometti auf der Weltausstellung vom Jahre 1900 für seine kunstgewerblichen Arbeiten mit der silbernen Medaille ausgezeichnet worden. Im Jahre 1902 beteiligte er sich an dem Wettbewerb für die Mosaiken im Hof des Landesmuseums in Zürich. Die von Hans Sandreuter geschaffenen beiden Felder sollten durch fünf weitere ergänzt werden. Giacometti legte seinen Kompositionen eine Szene aus der Schlacht bei Näfels, Winkelrieds Tod, Herzog Leopold am Morgarten, Melch-

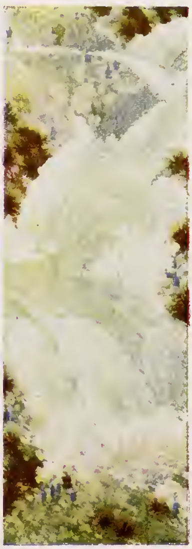


Die Schlacht bei Näfels (Detail)
1902

Tafel 2



Die Kreuzfahrer erblicken Jerusalem
1903



Bergbach
1904

tal mit den Knechten des Vogtes und die Bluttat zu Greifensee zugrunde. Wiewohl diese Entwürfe durch die Schönheit ihrer Farbengebung, die konsequente Stilisierung und Materialgemässheit sich auszeichneten, konnte sich die Jury nicht zur Ausführung entschliessen. Der Umstand allein aber, dass sie mit einem Preis gekrönt wurden, weckte schon Angriffe in der Presse. Wir wissen heute aus der von Adolf Frey besorgten Sammlung der Briefe Albert Weltis, dass Welti, der Mitglied der Jury gewesen, gesonnen war, in diese Polemik einzugreifen. In einem Artikel, der allerdings dann auf Freys Rat nicht veröffentlicht wurde, heute aber in der erwähnten Sammlung in Anmerkung zu finden ist, zieht Welti temperamentvoll gegen die Gegner zu Felde, bezeichnet die Giacomettischen Entwürfe als „die einzigen, die wirklich in Mosaik gedacht waren", und meint, dass sie „in ihrer wunderbaren Farbenschönheit und lebendigen Auffassung eine Zierde für unsere Stadt geworden wären bis in die fernsten Zeiten". Welti, dem viele die selbstloseste Förderung und Hilfe verdankten, hat Giacometti, den er persönlich gar nicht kannte, auch ein anderes Mal stillschweigend seine Anerkennung kund getan. Bei einer Ausstellung in Lausanne vertauschte er sein eigenes Bild, das gut in Augenhöhe hing, mit einem solchen von Giacometti, das einen recht schlechten Platz darüber bekommen hatte. Und ehrte damit sich nicht weniger als den jüngeren Kunstgenossen. Solches ist unter Künstlern so häufig nicht, als dass man es vergessen dürfte.

Die Entwürfe Giacomettis zu den erwähnten Mosaiken sind heute im Polytechnikum in Zürich aufbewahrt, einen weiteren, der diesem Anlass seine Entstehung verdankt, „Die Sieger von Sempach", besitzt die Privatsammlung Richard Kisling in Zürich, ebenso

wie einen Monumentalentwurf für die Kirche San Pietro in Stampa-Coltura „Die Kreuzfahrer im Anblick Jerusalems".

Von 1907 an wirkte der Künstler an einer privaten Kunstschule in Florenz, die J. Z'binden-Kesselbach, ein Schweizer Bildhauer, gegründet hatte, als Lehrer für Aktzeichnen und Malen. Die Schule war von jungen Ausländern aller Nationen besucht und ging deshalb ein, als Italien in den Krieg eintrat. Aber auch sonst hätte dieses Amt Giacometti auf die Dauer wohl nicht gehalten. Denn Aktzeichnen, die getreueste Nachbildung der Form war gerade damals nicht, was im Kreis seines Strebens lag. Während dieser Zeit entstanden von grösseren Arbeiten „Der Traum", ein Wandgemälde für die Villa Baldini in Maloja, und „Die Heimkehr", ein Figurenfries für Müller-Renner in Winterthur. Später dann (1914) das Mosaik mit den beiden Frauengestalten in der Universität zu Zürich.

Im Frühjahr 1915 verliess Giacometti Florenz, kehrte in das Heimatdorf zurück, wo er bis zum Herbst blieb und wo ihm der Sommer ein Bündel Aquarelle als Frucht heiteren Schauens und frohen Spieles in den Schoss warf. Der Herbst sah ihn in Zürich, und dort wohnt er heute noch.

Seine Hauptwerke sakraler Kunst besitzt die engere Heimat, das Bündnerland. Im Kirchlein zu Stampa leuchtet schon seit 1914 „Am Morgen der Auferstehung". Wie dieses sind die sechs anbetenden Gestalten im Krematorium von Davos (1916) ein Wandbild in Lunettenform. Und nun wollte es eine hübsche geschichtliche Konstellation, dass sich in St. Martin zu Chur in gleicher Weise wie in der Kirche von Küblis im Prättigau Erbauer, Renovator und ausschmückender Künstler zu-

sammenfanden. Beide Gotteshäuser tragen das Meisterzeichen Steffan Kleins, der im letzten Drittel des fünfzehnten Jahrhunderts in Bünden wirkte, wurden von den Architekten Schäfer und Risch in Chur renoviert und von Augusto Giacometti mit Glasfenstern geziert. In Chur schmücken sie die Südwand des Schiffes (1918), in Küblis den Chor (1922).

Die letzten grossen Entwürfe profaner Wandmalerei wurden durch Wettbewerbe veranlasst, die von der Stadt Zürich ausgeschrieben waren: für die Bemalung des Hauses zum Rüden (1920), des Durchgangs zwischen dem Stadthaus und der Fraumünsterkirche (1921) und der Eingangshalle des Amtshauses I (1922). Die beiden ersten Arbeiten wurden prämiiert, die letztere zur Ausführung bestimmt.

Im Frühling 1921 zeigte Giacometti im Kunsthaus Wolfsberg in Zürich die Ernte seiner letzten Jahre. Im Mittelpunkt standen die grossen abstrakten Kompositionen. Es waren farbige Visionen von solcher Intensität, dass erst damals viele richtig erkannten, welcher Künstler unter ihnen herangereift war.

Als er in diesem Jahr nach Italien zog, da brachte er auf kaum über handgrossen Flächen die eingedichtetsten Essenzen der erfülltesten Augenblicke, diese Abstrakten nach Giotto, nach Primitiven und venetianischen Byzantinern. Im darauffolgenden Frühling abermals im Süden, war sein Blick nicht mehr von versunkenen Jahrhunderten gebannt. In Gedanken trug er die üppige Gegenwart seines purpurgoldenen Werkes für Zürich, er sass am Hafen von Neapel stundenlang, sah einem Auswandererschiff zu, und unter dem Getöse der Stimmen, Kisten, Maschinen, Sirenen und Ketten blickte er in den unbegreiflichen, breit und fernhin ziehenden Strom: das Leben.

ZEICHEN

Giacometti selbst ahnte kaum, wie denkwürdig für sein ganzes Schaffen der Tag werden sollte, als er, gerade um die Jahrhundertwende, in Paris seine ersten abstrakten Farbenstudien malte. Sie waren den kleinen Gebilden ganz ähnlich, die zu den Bausteinen seines späteren Schaffens wurden. Pastelle auf Papier, wellenförmig ausgeschnitten, in den Höhen- und Breitenverhältnissen quadratisch und aufgezogen auf weissem Grund. Die Fläche war — ebenfalls in welligen Linien — in Quadrate eingeteilt. Damit wählte er die einfachste unbetonteste Form, zugleich aber wollte er sie durch das Wellenspiel weniger festgelegt, weniger endgültig machen. In dieses Netz kamen die Farben. Sie waren nun nicht etwa zu ganz freien Harmonien abgestimmt, sondern es handelte sich hier um wirkliche Naturstudien in dem Sinn, dass den einzelnen Farben in diesem Netz genau soviel Raum zuteil wurde, als der Quantität des Vorkommens an dem Gegenstand entsprach, der das „Modell" bildete. Er verfuhr also genau so wie heute. Nur waren diese Studien von 1900 einfacher als die jetzigen, weniger satt, weniger nuancenreich in sich, noch zögernd und fragend. Die Farben flossen bei ihnen auch nicht wolkig ineinander, die gegenseitigen Grenzen blieben bestimmt. Aufgesetzte Tupfen lockerten sie und gaben ihnen mehr Spiel.

Will man sich recht klar machen, wie kühn, ja wie revolutionär solches Arbeiten damals war, muss man daran denken, dass der Impressionismus zu jener Zeit noch eine Streitfrage war, dass Liebermann etwa seine badenden Knaben malte, dass Renoir noch Herausforderung bedeutete und mehrere Jahre vergehen mussten, bis um

Matisse und Picasso der wildeste Kampf entbrannte. Aus so abseitigem Tun aber mag man auch erkennen, dass hier ein Zwang gebot, dass etwas zum Ausdruck kam, das unbekümmert um die Strömungen der Zeit nach Klärung verlangte.

Es war wie in einem symphonischen Werk. Da ist ein Motiv, irgendeine Melodie, auf die hin das Ganze gedacht ist, in der es erst seinen Sinn bekommt. Sie ist schon lange da, von einer Geige etwa oder einer Oboe geführt, aber verdeckt durch andere Instrumente; plötzlich kommt sie, ganz überraschend strahlend, hervor, auf einen kurzen Augenblick rinnen die begleitenden Töne von ihr weg wie Wasser dem enttauchenden Leib, dann sinkt sie wieder zurück, um später wiederzukehren und alles auf sich zu sammeln.

Wie, wenn in diesen unscheinbaren Bildchen des Jahres 1900 auf solche Weise ein Grundgefühl des Künstlers, das seine ganze Produktion schon vorher bestimmt hatte und nachher immer stärker bestimmen musste, aufgeleuchtet hätte?

Einen Hinweis, der nicht missverstanden werden kann, gibt uns dafür das Ereignis, das ihn nach Paris geführt hat. Ein Zufall war es vielleicht, der dem jungen Kunstgewerbeschüler in Zürich jenes Werk aus dem Schülerkreis Grassets „La Plante et ses applications ornementales“ in die Hände gab, aber Notwendigkeit, dass dieser es so begierig ergriff. Hätte es nicht auf vieles geantwortet, was in ihm fragte, so hätte er es wie viele seiner Mitschüler mit flüchtigem Interesse betrachtet und wohl das und jenes daraus gelernt, es hätte ihn aber nicht zu jenem fast traumwandlerischen Beginnen geführt, in dem wir ihn nun begriffen sehen. Ganz als ob es gar nicht anders sein könnte, verlässt er Zürich,

zieht in das grosse fremde Paris, sucht im Adressbuch den Namen von Grasset und findet am Boulevard Arago in einem Garten, der gerade seinen Frühlingsschmuck trägt, das Atelier. Er klopft an und sagt dem Meister, da sei er nun und wolle sein Schüler sein.

Wie die magische Führung einer Bezauberung war dies, und fragen wir uns, welche Zeichen aus diesem Pflanzenwerk so tief auf ihn eingewirkt, können wir sie nur in der souveränen Freiheit finden, mit der Gegenstände der Natur hier behandelt waren. Da standen die Blumen nicht in den Farben, wie die Wirklichkeit sie gab, ein Blatt war rot und eine Blume grün, auch die Formen waren um- und neugebildet nach einem freischaltenden Willen, der nicht Natur nachzubilden strebte, sondern die Fläche nach eigenen planvollen Gesetzmässigkeiten organisierte.

Hier empfand der Neophyt zum erstenmal den Künstlerschauer: dass er nicht nachzuahmen, sondern zu schaffen da sei, dieses Glück des „so er gebeut, so steht's da". Und deshalb musste es in dem Paris jener Tage eben dieser Mann sein, der ihn lehren sollte. Denn das war im inneren Sinne gerade das Entgegengesetzte von dem, was die damalige Malergeneration bewegte. Manches zwar bewunderte Giacometti am Impressionismus und manches lernte er von ihm, vor allem dieses wählerische, äusserst reizbare Gefühl für die feinsten Nuancen der Töne, die Aufhellung der Palette und einen ganz neuen Mut zur Farbe. Es war ja wirklich wie ein Blick in morgendliche Welten, diese wagefreudige Entschiedenheit zu Farben, die ein neugeschultes Auge zu sehen gelernt, diese Farben, die immer mehr von aller Ateliertrübung und einer gewissen Elendstimmung gereinigt waren. Vieles, noch aus späterer Zeit, etwa die „Kartoffelblüte" und der „Regenbogen", spricht davon. Vor allem in dem

Bekenntnis zu den unerschöpflichen Wundern des Lichtes, denen Giacometti immer wieder bis in die feinsten Brechungen und Reflexe nachgegangen ist, musste er sich mit den Jüngern des Impressionismus treffen. Aber viel mehr, ja das Entscheidende, trennte. Das alles gab ihm vielleicht treffliche Ausdrucksmittel in die Hand, rührte aber nicht daran, wie er seine Stellung zu Welt und Natur — man darf hier, erst zögernd noch, einschalten: zu Gott — empfand, eben an sein Weltgefühl. Und in diesem Wesentlichen fühlte er zu der Zeitströmung doch ganz entgegengesetzt. Wenn der Impressionismus, wie es Liebermann aussprach und die anderen dunkel empfanden, den künstlerischen Prozess darin sah, zu schauen, was die Natur will, wenn das höchste Glück in einem bis ins Unwahrscheinliche verlässigen Auge bestand, so war das eine Passivität dem Eindruck gegenüber, ein Erleiden der Welt, ein Hinnehmen ihrer Gegebenheiten mit allem skeptischen Quietismus des Jahrhundertendes. Die Wirklichkeit gab also das Gebot. Dazu aber fand sich Giacometti von allem Anfang an in Widerspruch. Ihm war die Wirklichkeit nichts, die freischaffende künstlerische Phantasie alles; ihm ging es nicht um eine Phantasie des Auges, nicht darum, äussere Wirklichkeit zum Bild, sondern das innere Bild, die Vision, Wirklichkeit werden zu lassen. Das drückt sich ganz klar in diesen kleinen abstrakten Studien vom Jahre 1900 aus, die so entschlossen von der Wirklichkeit abrücken, dass sie jeder Andeutung des Gegenständlichen entsagen. Sie bleiben allerdings zunächst noch vereinzelte, fast schamhafte Versuche. Auch das Wagnis, im grösseren Tafelbild, in der weniger flüchtigen Oeltechnik das gleiche zu tun, wird erst zwölf Jahre später mit der „Besteigung des Piz Duan“ unternommen. Wenn also

diese Blätter mehr sein sollen als eine krause Ranke, ein exzentrisches Spiel, wenn wir sie als ein symphonisches Motiv in dem vorhin erwähnten Sinn sollen betrachten dürfen, so muss auch in seinem übrigen Schaffen dieser Zug zur Entwirklichung immer wieder zum Durchscheinen kommen. Es muss von jedem Werk her, von der ganzen Art seiner künstlerischen Ausdrucksmittel, und lägen sie noch so sehr an der Peripherie, zentripedal eine Kraftlinie zu diesem innersten Kern führen. In den figuralen Darstellungen wird diese gleiche Wirklichkeitsfeindschaft sich durchsetzen wie in den Abstrakten, in der früheren Zeit, wo grössere abstrakte Kompositionen noch fehlen, ebenso wie in der späteren, wo beide Ausdrucksformen nebeneinander hergehen.

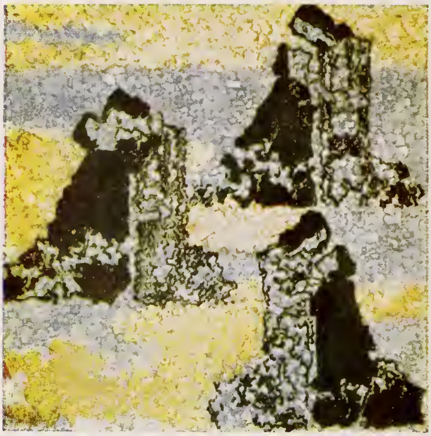
Ein Blick auf Gegensätzliches mag zur Klärung dienen. Am deutlichsten hat sich das Wirklichkeitsverlangen der Impressionisten immer darin ausgesprochen, wie sie den Raum schufen. Ja, man darf sagen, dass der Raum der vornehmste Gegenstand ihrer Kunst war und Farbe, Komposition, Figur ausschliesslich in dem Sinn gehandhabt wurden, ihn möglichst schlagend nach der Tiefe zu entwickeln. Der Beschauer sollte hineingezogen werden in das Bild, er sollte sich unversehens mitten drin fühlen in diesem aus feinsten Luftwirkungen, perspektivischen Entwicklungen und Ueberschneidungen geschaffenen System. Zweifellos machte dies die eigentümliche Poesie und Stimmungsstärke dieser Werke aus. Denn man war mitten in der Welt, die der Künstler hier darstellte; zweifellos aber war dies eine illusionistische Wirkung, die den Vergleich mit der Wirklichkeit verlangte; man fühlte sich „als ob“ man in diesen Alleen, auf diesen Boulevards wandelte, unter diesen Sonnenmaschen im brütenden Mittagsgarten lag.



Verkündigung an die Hirten
1905



Contemplazione
1906



Dado di Paradiso
1910



Phaëton im Zeichen des Skorpions
1911

Giacometti musste also vor allem mit der Raumillusion brechen, wenn er von der Wirklichkeit weg kommen wollte. Und das tat er entschieden von Anfang an. Man braucht nur an die Entwürfe, die er zu den Mosaiken im Landesmuseum in Zürich machte, zu denken. Freilich warnt das Mosaik an sich schon davor, im Sinne einer allzu heftigen Tiefenwirkung zu denken. Aber abgesehen davon, dass sich auch in dieser Technik — wie gewisse italienische Produktionen ephemeren Charakters zeigen — illusionistische Wirkungen erzielen lassen, so war die Konsequenz, mit der Giacometti hier nur flächenhaft und nicht raumbildend dachte, damals keineswegs selbstverständlich. Ein Vergleich mit den Arbeiten seiner Mitbewerber, vor allem aber mit den schon von Sandreuter ausgeführten, könnte das klar machen. Hier genügt indes der Hinweis, wie Giacometti statt des Raumes höchstens Raumsymbole gibt: einen Streifen Wald, eine ferne Gebirgssilhouette, eine Terrainlinie, einige Klümpchen Blumen. Alles bleibt ganz flächig, ganz unnaturalistisch, ja zum Ornament stilisiert. Der Raumentwicklung geht er so sehr aus dem Weg, dass er der Perspektive entgegenarbeitet, Blumen auf dem Wiesengrund nach der Tiefe zu nicht verkleinert und beim Zaumzeug der Pferde es unterlässt, durch eine betonte Wölbung die Rundung der Leiber zu erzwingen. Statt kreisförmige Ornamente auf den Gewändern, der Körperform nachgehend, elliptisch zusammenzudrücken, breitet er sie aus, als ob sie auf ebenen Flächen lägen. Die Bewegungen gehen reliefmässig in einer Ebene vor, die Figuren gliedern sich nicht nach der Tiefe, sondern sind auf einem Plane angeordnet. Auch die Mosaiktechnik hätte es erlaubt — und bei der Darstellung eines Schlachtgetümmels wäre es sogar naheliegend gewesen —, Figuren

durch Geländewellen zu überschneiden oder sie (wie Hodler bei den „Jenensern“ und dem „Rückzug“) in zwei Ebenen hintereinander zu gliedern. Aber schon das schien ihm zu viel.

So bleibt es auch späterhin. Die Gebärde der „Nacht“ ist sorgfältig so komponiert, dass sie ganz in der Fläche bleibt. Der Körper ist rein frontal gegeben, das Haupt im Profil, so dass es nicht aus dem Bild herausweist; das gleiche gilt von den Armen und den flatternden Schleifen. Die Bilder zum Jenatsch-Zyklus gehen zwar in manchem nicht so weit wie die Mosaikentwürfe. Wenn die Fliesen eines Bodens, die Muster eines Teppichs zu zeichnen sind, so wird wohl auf die perspektivisch bedingten Verkleinerungen geachtet, aber im ganzen ist auch hier überall das Bestreben deutlich, eine Fläche zu organisieren, der Raumbildung entgegen zu wirken. Die Gewänder sind in unverkürzten Mustern prunkend ausgebreitet und der Augenpunkt im Bild wird mit Vorliebe so hoch angenommen, dass der Boden weniger wie eine fliehende Ebene als eine den Hintergrund bildende Wand erscheint. Ein charakteristisches Beispiel für diese Bildgesinnung bietet etwa das Blatt „Jürg Jenatsch in Venedig“. Wie haben zu allen Zeiten alle barocken Raumkünstler begierig den Tiefenschwung einer Treppe ergriffen. Hier ist Giacometti nicht nur beflissen, durch ein beinahe unverkürzt die Stufen übergehendes Kranzmuster die fliehende Wirkung aufzuheben, sondern er vermeidet es sorgfältig, die zusammenlaufenden Kanten der Treppe sichtbar werden zu lassen, indem er sie mit zwei statuarisch aufgerichteten Figuren verdeckt. Bei den „Fixsternen“, in „Contemplazione“ (1906), „Dado di Paradiso“ (1910) wie im Krematoriumsbild von Davos (1916), Werken also, die in der Entstehung mehrere

Jahre auseinanderliegen, die gleiche Erscheinung, dass die Figuren gewissermassen in einem abstrakten Raum stehen, in dem die verkleinernden Entfernungen aufgehoben sind. Im Krematoriumsbild haben die im dritten Plane knieenden Gestalten die gleichen Masse wie die des ersten, als ob sie nicht hinter ihnen, sondern über ihnen knieten. Wen störte dies, wer empfände Unbehagen dabei? Diese Bilder sind so wenig von dieser Welt, dass wir vergessen, mit unseren irdischen Erfahrungen sie zu messen. Und wenn in der „Flucht nach Aegypten" das Gefährt in reiner Silhouette vor dem märchenhaften Mond steht, die „Ignuda" die schimmernde, ganz wenig modellierte Pracht ihres Rückens zeigt, so sehen wir auch hier, wie bei den Mosaiken, das Bestreben, die Gestalten wenn irgend möglich im Profil oder in klarer Frontalstellung zu geben, anstatt durch interessante Wendungen das Aus- und Einwärts des Raumes zu betonen.

Nun gibt es eine Epoche in Giacomettis Schaffen, in der er dem flüchtigen Betrachter als Impressionist pointillistischer Observanz erscheinen könnte. Es ist um das Jahr 1914, dass wir von ihm jene Bilder sehen, die mit dem Spachtel in breiten Flecken hingesetzt sind. Aber es ist sofort klar, dass er mit ihnen keineswegs das will, was die Impressionisten wollten, den überzeugenden Raum, die stimmungsgesättigte Atmosphäre, die letzte Wahrscheinlichkeit der Farbbeobachtung, sondern dass ihn auch hier nur die Organisation des Bildes — wenn man will: ein dekoratives Prinzip — beschäftigte. Ein Bild wie etwa „Mein Garten" ist ganz unräumlich und flächig. Wie wenig ihm an der Raumillusion liegt, sieht man hier daran, dass er mit einer Beflissenheit, die nur Absicht sein kann, blaue, also kalte Ferntöne im Vordergrund häuft und die warmen Rot und Orange in den

zweiten Plan bringt. Die Technik unterscheidet sich auch nicht umsonst von der bei den Pointillisten sonst gebräuchlichen. Die Farbfragmente sind bei Giacometti viel grösser und zwischen ihnen bleibt der Grund stehen. Die Absicht ist hier eben nicht die Division, die das betrachtende Auge wieder zusammensehen soll, um die ursprüngliche Leuchtkraft der Natur zu empfinden. Es handelt sich vielmehr nur um die Auflösung in ein unwirkliches Gewebe. Der stehengebliebene Grund ist dabei wie ein Netz, das einheitlich das ganze Bild übergeht, hat etwas von der zusammenfassenden, bindenden Funktion des Filigrans der Cloisonnéarbeit, das mit Email ausgegossen wird. Ja die Auflösung des Wirklichkeitseindruckes geht bei diesen Malereien, bei den Gartenbildern, den Papageien, den Blumenstücken dieser Epoche so weit, dass ein prinzipieller Unterschied zwischen ihnen und etwa der abstrakten „Besteigung des Piz Duan“ oder der „Kartoffelblüte“ kaum empfunden wird.

Unwirklich wie der Raum sind auch die Linien und die Farben. Man darf sich durch die Bestimmtheit der Linie in Werken wie „Die Nacht“, die „Kreuzfahrer“ nicht irreführen lassen, als ob hier etwas wie Präzision oder peinliche Nachbildung versucht wäre. Es gibt vielmehr nichts Unsinnlicheres, nichts Abstrakteres als diese Linien sowohl in der Umriss- als der Binnenform. Man fühlt bei ihnen untrüglich, dass sie nicht von einer Hand gezogen sind, die wollüstig die Schwellungen der Form empfindet, die ihren Hebungen und Senkungen tastend nachgeht. Sie haben vielmehr etwas sehr Spirituelles und ganz Unwirkliches. Sie sind weniger mit zärtlichem Finger als mit dem spitzen Stichel des Ziseleurs gezogen, sie zielen auf das Ornament und nicht auf die Realität. Die Rosse in der „Schlacht von Näfels“ erinnern an die

Künstler, die es am besten verstanden haben, die Wirklichkeit in einem Spiel von Linien zu entstofflichen, an die Künstler der hellenischen Vasen, an einen Euphronios oder irgendeinen anonymen Ionier. Den „Bergbach", die regellos und wild das Bergell durchschäumende Maira, hat Giacometti zu einer strengen Kaskade gebändigt, in ein rhythmisches Spiel von Bogen und Perlen geordnet. Und wieder wird man, diesmal in den Japanern, an Meister erinnert, die nichts weniger wollten als ein illusionistisches Bild der Natur.

Ebenso souverän verfährt Giacometti mit der Farbe. Ein Pferd wird purpurrot, „Maria mit dem Kind" aufgelöst zu einem orangenen Scheine; „Adam und Eva" komponiert er in Schwarz und Gelb, „Dado" in Schwarz, Grau, Weiss und Gold. Die „Contemplazione" aus ganz lichten hellgelben und rötlichen Tönen.

Nicht umsonst verwendet er so gern das Gold. Gold ist etwas sehr Abstraktes, ist keine Farbe, ist ganz Auflösung von Stoff zu Glanz, Reflex, zu etwas sehr Flüchtigem und Unwirklichem.

Der Stoffcharakter des Dargestellten wird nach Möglichkeit unterdrückt, gerade nur so viel gegeben, um zu sagen: dies ist ein Gewand, dies ein Antlitz und dies das Dach einer Hütte. Welcher Weg zwischen solcher Behandlung und etwa einem Seidenkleid alter Niederländer oder auch noch der Sehweise des vergangenen Jahrhunderts. Da ist die Wirklichkeit so nah, so schlagend, dass man den Stoff in den Fingern fühlt. Bei Giacometti denkt man nicht daran zu tasten. Er ist zu weit weg von den Gegenständen. Den Abglanz hat er. Und das ist ihm genug.

WELT UND SEELE

Abglanz — damit nun wären wir wieder zu jenen kleinen unscheinbaren Studien aus der Pariser Zeit zurückgekommen, und auf dem Umweg wäre die Erkenntnis gewonnen, dass in diesem Künstler alles darauf zielt, sich von der Wirklichkeit zurückzuziehen. Wie der Dichter schon durch die Tatsache, ob er lyrisch, episch oder dramatisch denkt, viel von seinem menschlichen Wesen verrät, so der Maler — da nun die Bilder einmal seine Sprache sind — schon dadurch, wie er sich zum Raum, zum Gegenstand, zur Tatsachenwelt verhält, ob ihm Farbe mehr wesentlich ist als Form.

Es darf uns daher nicht mehr überraschen, dass gerade zu der Zeit, als die ersten Abstrakten entstanden, er unter die Magie jenes Einsiedlers trat, dessen Schatten in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts immer gewaltiger über die Geister wuchs: Schopenhauers. Seinem verführerischen Ton, dem Wagner verfiel, Nietzsche, Thomas Mann, alle, die heimliche Romantiker waren, wie hätte er ihm widerstehen sollen? Denn hier fand er ja das, worauf auch seine Kunst zielte: die Tendenz zur Entwirklichung, diese Grenzverwischung zwischen Traum und Leben, dieses der Wirklichkeit zugerufene: Trug. Wenn dieser Weise ihn lehrte, dass die Erscheinungswelt nichts anderes sei als der hüllende, trügerische Schleier der Maja, ein Produkt nur unserer Vorstellung, unser Leben aber — da der Wille, aus dem wir sind, irrational, ziellos und ohne Sinn — ein Schwanken zwischen Unlust und Langeweile, Lust nur Abwesenheit von Schmerz sei, wenn er ihm zuraunte, dass also die Verneinung des Willens die Verneinung der Welt mit all ihren Gegenständen allein Erlösung sei, so sog er damit nur begierig ein,

worauf seine Seele ohnehin bereitet war. Denn so wird es wohl sein: durch Philosophie und Lehre ist noch kaum ein Mensch geführt worden, sicher kein schöpferischer, also einer, der einen Sinn, eine Idee in sich trägt. Aber oft schon hat er darin das magische Zeichen gefunden, das die Türe sprengte, das Licht hereinliess, um zu klären, was im Innern verworren war. Hier war es nun Schopenhauer; es hätte auch Gotamo Buddho sein können mit seinem Wort, dass durch Auflösen des „Anhangens" Jammer und Leiden zugrunde gehen. Und so erkennen wir in dieser plötzlich durchgebrochenen Jüngerschaft zu einer Lehre wieder nicht die Seele selbst, wir haben wieder nur das Kleid in Händen, indes die Scheue entschwand. Und sie mag enteilen, sie mag ihre letzten Geheimnisse behalten, aber zu ahnen ist erlaubt. Man kann ein Wesen denken, scheu, äusserst verletzlich und empfindsam, das im frühesten Leben, wo die ersten Fragen erwachen, wo es sich entfalten, die ersten wurzelfeinen Fühler an das Leben anlegen will, zurückgescheucht, geschreckt wird; eine Seele kann man denken, die früher, als sie es erträgt, das Leid in der Welt sieht, den Jammer, den Verfall und die zerstörende Begierde, und davon Narben behält, die, kaum verharscht, immer empfindlich bleiben. Ein solcher Mensch lernt das Leben verdächtigen, die Triebe als ein Chaos fürchten, um so mehr, wenn sie — da er ein Künstler ist — besonders mächtig in ihm drohen. Er lernt Abkehr von der Welt, Sehnsucht nach Wahnlöschung. Ein Drang nach Heiligung, nach Unschuld, nach Askese wird wach, und hier winkt ihm Fra Angelico, der ganz Fromme, in der Kargheit Reiche, in Demut Erhabene. Ihn und seinen Schüler Gozzoli zu suchen, geht er nach Florenz. Seine völlig unirdischen Engel, dieser Duft von Farbe, diese Beschei-

dung in einem zarten Rosa, einem gehauchten Blaugrau, das war die Welt, nach der ihn verlangte.

So tief hinab greifen die Wurzeln, aus denen die abstrakten Kompositionen Giacomettis gewachsen sind. Begierde ist Verlangen nach Besitz. Askese, Heiligung, Wahnlöschung ist — man denke an die indischen Büsser, an den süssen Heiligen Franz von Assisi — daher vor allem Aufgabe von Besitz. Und das gleiche geschieht hier sublimiert in eine ganz geistige Sphäre. Denn besitzen kann man nur, was Form ist, was Gestalt hat, was man greifen, tasten kann, dessen freundliche wärmende Nähe man immer gewahr werden darf. Nicht aber das, was ohne Wesen ist, was flüchtig ist wie Schall und Duft. Wenn Giacometti die Form aufgab, so verliess er, was dem Schaffenden die Welt ist, das Haus und Heim: die Dinge. Er ging in die Wüste, um nur die Stimme zu hören, ging so weit nach innen, dass von den Dingen nur noch ein Hauch, nur noch ein flüchtiger Abglanz zu ihm drang.

Nur im Vorbeigehen erinnere man sich an Künstler, die der Aussenwelt mit einer ganz irdischen Sinnenhaftigkeit gegenüberstanden, an die Maler der hohen Renaissance etwa oder den ganz fleischlichen Flämen. Wie spricht hier das Vorwärts und Rückwärts der Form, der saugende Raum, das Schwellen und Blühen des Körpers, die sinnlichen Oberflächeneigenschaften von Stoffen, Pelzen, Metall, vor allem aber der Haut, wie spricht das alles zu den Fingerspitzen, wie sagt da alles: Tasten, Fassen, Greifen. Bei Giacometti nur: Einatmen, Einsaugen, Schmecken, Hören. Und was ist im Vergleich zum Fassen und Halten flüchtiger als Duft und Klang?

Diese Seelenstimmung erklärt auch, warum Giacometti zur Abstraktion der F a r b e kam und damit in



Papageien
1912



Selbstbildnis
1913

Tafel 6



Bildnis
1913

den direkten Gegensatz zum Kubismus trat. Denn was nach ihm, viele Jahre später, der Kubismus abstrahierte, das war die Form. Auch Giacometti hat sicher wie diese Künstler die Not der Zeit empfunden, hat gefühlt, dass in dem müden Quietismus dieser Wende alles zerfloss, alle festen Formen zerfielen, das Weltgebäude atomisiert und in Relativitäten zerbröckelt wurde. Aber aus dieser Not heraus suchte er den entgegengesetzten Weg, nicht in den Kern der Dinge, sondern in die eigene Seele.

Und das ist für einen Jünger Schopenhauers nicht selbstverständlich. Dieser Philosoph fand das Objekt der Kunst in der platonischen Idee; in ihrem interesselosen Anschauen sah er die Erlösung von der Unsinnigkeit des Lebens. Die Ideen Platons aber, die einfachen Urbilder aller vielgestalten Formen, die „Mütter", sind — mehr darüber zu sagen wäre hier nicht der Ort — sie sind aber doch jedenfalls Ideen als „G e s t a l t e n", im Aufschwung der Genialität erzwungene Bilder, sind also Formen, ja Urformen, etwas wie die Götter Griechenlands, die vereinfachte Menschen sind. Nach solchen Gestirnen schauten die Kubisten, sie suchten aus der wankenden Welt, aus dem auflösenden Impressionismus der Malerei, ja der ganzen Weltanschauung herauszukommen und ein Gesetz zu finden, sie wollten das Zerflatternde in Kristallisationen abstrakter Art wieder organisieren.

Freilich, e i n e Kunst nahm Schopenhauer aus, eine schien ihm nicht von den Ideen zu reden, sondern vom alleinigen Wesen. Wir werden später noch sehen, wie zu ihr hin dieser Künstler den Weg fand, wie er die Malerei ihr zubildete, dass sie im innersten Wesen sich glichen.

Soll noch besonders betont werden, dass mit all dem nur Geistesverwandtschaften vorsichtig angedeutet seien,

dass diese Kunst aber im übrigen niemals gemalte Philosophie ist, sondern immer Ausdruck des Lebens? Abbild dieses einmaligen Lebens, dieser der Wirklichkeit gegenüber so scheuen, einsamen Seele?

Während das Dasein seines Vetters Giovanni sich in den Bereichen der Heimat zwischen Stampa und Maloja abspielt, wo er wie ein Patriarch in seinem Haus und Kreis waltet, hat dieser Sohn eines Bauern sich von der Scholle gelöst und ist Städter geworden. Kein Kreis bindet ihn, er lebt in fremden Wänden, haust allein hoch über den Dächern des Zürichberges in seinem hellen Atelier, sieht das Wolkenspiel über den engbrüstigen alten Häusern, das Geräusch der Stadt dringt nicht in Einzelstimmen, nur gedämpft als Brandung hierher, und so hat er einen breiteren, schützenderen Rand um sein Dasein, als wenn er in der Heimat wäre, wo jeder des anderen Tage von der Geburt bis zum Sarg kennt. Er scheut die Bindungen im Guten und Bösen, hat es gern still um sich, um desto grenzenloser sich ins Weite zu verlieren. Sein Bezirk ist wohlgeordnet. Wie diese kleinen Abstrakten in all ihrer inneren Abenteuerlichkeit alle gleichmässig eingeteilt, alle gleichmässig eingerahmt und geordnet sind mit dem Fleiss des Sammlers und der Akribie des Wissenschaftlers, so hat auch sein Leben in seiner ruhigen Ordnung nichts von Bohème und sogenannter Genialität. Das ist der Rahmen, die sichere Grenze, die sein muß, in die man immer wieder zurückkehren kann, zurückkehren von den Flügen, vom Schweifen bis hart an die Grenze des Chaos, den süssen Betörungen einer gestaltlosen Musik.

Betörung, Chaos — das sind nun Töne, die zu Wahnlöschung und Abkehr von der Welt schlecht stimmen. Aber wenn man ganz eintaucht in die Betrachtung dieser

Gewölke von Farben, in dieses Ineinanderwallen von Tönen, die seine abstrakten Malereien nicht nur, sondern auch die formalen Darstellungen zeigen, wenn man etwa sieht, wie er die Orchidee, nein nicht die Orchidee selbst, vielmehr nur ihren Duft, diesen von einem verführerischen Rosa ins Lila lasterhaft hinüberspielenden tropisch süssen Duft gemalt hat, dann fühlt man doch deutlich, dass es vielleicht immer ein sanfter Selbsttrug war, wenn sich dieses Zurückziehen von der Wirklichkeit in eine Verehrung der Askese und Begierdelosigkeit hüllte. Im Wandel der Jahre wurde dies ja viel deutlicher und es soll uns später bei Betrachtung der Farbe noch klarer werden. Aber es war — im Unbewussten — wohl immer ein sehr feines Spiel, diese Scheu vor dem festen Erfassen, dieses Begnügen mit dem Duft, mit dem Arom der Dinge, mit dem Halbbezeichneten, diese Sehnsucht nach den Dingen hin, ohne den Willen zu ihrem Besitz. Man lebt im Grau und Dunst der Stadt, der Nebel des späten kraftlosen Jahres drückt auf den Atem, man ist eingeschlossen in diesen ein für allemal abgezirkelten Kreis, diese gleichen Gassen, diese gleichen Räume, bewegt sich unter Menschen, die sich in einem freudlosen Kreislauf abnutzen. Man weiss: drüben über dem Alpenwall vergisst eine immerstrahlende Bläue den Abend des Jahres, lau atmende Luft weht da, klar klingen die Farben, das Leben ist neuer, unschuldsvoller, leichter. Man ist frei. Warum dreht man den Schlüssel nicht zu, warum verlässt man die Werkstatt nicht, in der es mittags schon Abend ist, wenn ein paar Bahnstunden nur von Arkadien trennen? Weil man eben die Spannung will und nicht die Erfüllung, weil man dieses ewig zwischen Lust und Unlust schwankende Pendel aufhalten, von dem Begehren nicht zur Befriedigung ausschlagen lassen will.

Im grauen Norden leuchtet der Süden heftiger, liebt man ihn tiefer, reueloser. Man muss fern sein von den Dingen, nach denen man sich sehnt, wenn man nur ihren Duft, nur ihr Arom, nur ihren unvergänglichen Abglanz trinken will. Der ferne Klang ergreift am tiefsten, der Springbrunnen im verschlossenen Park, das Lied im Boot weit draussen auf dem nächtlichen See. Die Farbe verlangt nach ihrer Gegenfarbe, sie züngelt, oszilliert nach ihr hin, aber ihr Durst muss immer ungekühlt bleiben, soll ihre Kraft nicht lahm werden. In dem ,,Bild" etwa schreit die rote Flamme nach ihrer komplementären Ergänzung, doch der Künstler gibt ihr davon nur die Ahnung, nur dort ein wenig helles und hier ein bläulicheres Grün, nur um sie gespannt lüstern zu lassen, nur um den Reiz, die Sehnsucht zu erhalten.

So erwachten auch Giacomettis tiefste Klänge in der winterlichen Stadt und nicht in Italien; auch nicht in der Welt Segantinis. Im Engadin, in Maloja droben arbeitet es sich leicht, wenn man an die Vollkommenheit der Welt glaubt; diese selbstverständlichen ruhigen Formen in unerhörtem Sonnenglück sind wie der ewige hohe Tag, wie ewige Gegenwart und Erfüllung. Ihn aber verlangt es nach der Sehnsucht. Er dichtet sie aus dem Endlichsten, der Stadt, ins Unendliche. —

Denn der Traum ist ihm ein Leben. Wenn der Weg nach Florenz führt, darf nie Venedig vergessen werden, dieses auf der flachen Hand eines Gottes aus dem Meer gehobene Vineta, dieser Lagunentraum von phantastischer Schönheit. Aber auch in jedem bescheidensten Ding kann ein zauberhaftes Scheinbild verborgen sein. Ein Glas steht da, ein gewöhnliches Gerät mit runden Facetten. Vielleicht fällt auf besondere Weise das Licht hinein und erzeugt seltene Reflexe, oder es ist auch nur die

Gunst eines gefälligen Augenblicks: dieses Glas fängt an zu leben, in vielen Farben zu spielen und wird ihm zu einem Bild („Vorbereitung zu einer Theatervorstellung"): Oben sieht blaugrün ein nächtlicher Himmel herein, ob Schein, ob Wirklichkeit, ist nicht zu fragen, dann unter Bogen ein sehr stark glühendes Rot, die Dominante des Bildes, tiefer unten wieder bläuliches Grün. Fabelhafte Sterne hängen im Raum und auf orangenen Leitern wird man winzige Figuren gewahr. Alles ist ganz traumhaft und fern, alles wie unter einer rätselhaften Kristallglocke und alles hat sich nur aus dem Spiel unter den Bogen eines facettierten Trinkglases herausgesponnen. Sehr bezeichnenderweise war es nicht die Aufführung selbst, die ihm erschien, nur die Erwartung darauf, die Spannung, der Traum davon, der wie bunte Schleier um die Kulissen hängt. Wenn der Vorhang aufgeht, werden die Farben nicht so unverbraucht sein; alles ist dann in verstörender, beängstigender Weise nah, grob und bedrängend. Jetzt aber ist es noch beschwingt und voll von ganz heiterer Hoffnung.

Warum nicht das festhalten, was nur flüchtig so die Seele kräuselt, was nur ein huschender Hauch ist und gar keine Zeit findet, Form zu bilden. Warum nicht auch einmal ein so lächelnd verzichtendes Bild fassen wie dieses „Porträt von Felix Möschlin" benannte: Im Kern von Blau zu Grün spielende Töne, der Schein der Augen, und um sie her ein Gewölk von rötlichem Gelb und Braun . . . siehe, das ist alles, was mir von dir geblieben, nicht die Züge, nicht die Form deines Gesichtes, nur dieser mir neue Klang, dieses Farbenspiel deines gelben Germanenkopfes. Ist's euch zu wenig? Mir sagt es genug. —

Ein solches Bild ist verräterisch genug. Hier ist die

Wand eingebrochen, die den vom Gefühl des Körperlichen beherrschten Menschen von dem Aussen scheidet. Das klare und eindeutige Gefühl: was ich vor mir sehe, das ist ausser mir — dies Gefühl ist ihm abhanden gekommen. Alles ist diesem Künstler inwendig und was nicht in ihm ist, ist ihm nicht in der Welt. Nur was seine Seele bewegt, ist ihm wesentlich. So kann es geschehen, dass für ihn von einem Menschen nur besteht der grünlichblaue Schein seines Blickes und Wolken von Braun und rotem Gelb. Unvereinbares wohnt so in einem Innern seltsam nah beisammen. Asketische Abgeschiedenheit von den Dingen, die Besitzlosigkeit in einem geistigen Sinne, dicht bei ihr lustvoll ungestillte Begierde und nun noch ein so exklusives Bewusstsein von der alleinigen Souveränität der Seele, dass es wie hochmütige Verachtung alles neben ihr Lebenden erscheint. Wirklich wäre dies auch Vermessenheit, Hybris im eigentlichen Sinn, wenn diese Seele sich isolieren wollte, wenn sie meinte, für sich allein Bedeutung zu haben, wenn sie sich nicht von den Dingen schiede, um desto mehr mit dem unvergänglich Einen verbunden zu sein. Hier ist nun der Ort, wo man ohne das Seil der Begriffe zu Möglichkeiten der Seele sich tasten muss, die man in wundervoller Weise mit Mystik bezeichnet hat. Mystik aber ist abgeleitet aus dem griechischen Wort für „Augenschliessen". Und kaum ist dieses Wort gehört, so steht uns auch Giacomettis Bild „Contemplazione" vor dem Blick, jene drei Gestalten in idealem Gelände mit ganz entspannter Haltung, nach aufwärts gerichteten Gesichtern, in einem feinen gelben Lichtnetz liegend. Zwar haben sie die Lider nicht geschlossen, aber man liest doch aus den Zügen, dass diese Augen nicht nach aussen blicken, dass sie von der Welt abgewandt, nach innen gekehrt

sind. Denn die „Contemplazione“ ist keine Betrachtung im Sinn von Beschauen — weiter entfernt natürlich noch von der behaglich philisterhaften „Beschaulichkeit“ —, sie ist auch hier das, was der ursprüngliche Wortsinn bedeutet, der von Tempel abgeleitet ist: beschauen, was im Tempel vorgeht. Nur ist das Heiligtum hier nicht ein Raum mit Altar und Opfertier, sondern die eigene Seele. Diese drei Wesen — sind es Jünglinge oder Frauen? — haben die Welt verabschiedet, sind der Welt abgestorben, ihren Leiden und ihren Lüsten, ihrem Mein und Dein, dem Innen und dem Aussen. Sie sind aber eingegangen in die „unio mystica“, die „augenschliessende Vereinigung“ mit dem Ewigen, mit der einzigen Kraft, mit dem All-Einen, das auf dem Grund der Seele bleibt, wenn die Welt entlassen ist. Das bleibt als ein unbeschreiblich lichter, sehr verzückter, göttlicher Augenblick, in dem die Welt wie in zwei gleichen Schalen liegt, Tod und Leid aufgehoben sind, die ganze Schöpfung den Atem anhält. Es ist ein Augenblick einer nicht näher beschreibbaren Versenkung, in dem mehr begriffen sein kann als in einem ganzen Leben. Deshalb diese Haltung, die den eigenen Körper am wenigsten fühlen lässt, deshalb dieses den leiblichen Tod versinnbildlichende Zurückwerfen des Kopfes, dieses einer überirdischen Welt entgegengebreitete Gesicht und deshalb die Hände, bei der einen verzückt aufgerichtet, bei der andern gegen die Brust zurückgebogen, wie um die Fülle des Wunders zu halten, und bei der dritten ganz lässig, ganz ohne Körperwillen. Die Gewänder sind viel weniger Stoff als ein Geriesel aus unirdischen Schleiern, die Farbe ein beseligtes Gelb. Auch die Komposition drückt die vollkommene innere Stille aus, diese Sammlung der Welt in einen göttlichen Augenblick. — Das Bild ist für den Eindruck ein Quadrat. Dass

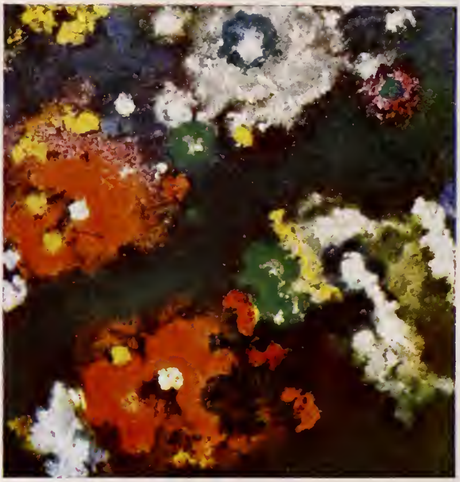
die Höhe um einige Zentimeter mehr beträgt, ändert daran nichts, bringt im Gegenteil diesen Eindruck erst recht hervor, weil sich bekanntlich das Höhenmass für den Beschauer verkürzt. Das Quadrat ist aber das gleiche in der Ebene wie der Würfel im Raum, ein Bild der Beruhigung, des nach innen Gewendeten. Das Rechteck fordert, je grösser die Unterschiede von Höhe und Breite desto mehr, zur Bewegung nach einer Richtung auf. Wenn man es mit den Augen umwandert, fühlt man deutlich einen jambischen Rhythmus, einen Takt von kurz und lang. Das Quadrat aber kehrt in gelassen gleichem Schritt immer in sich selbst zurück. Das nämliche aber bedeutet die Dreizahl in diesem Werk. Auch sie ist das Gleichnis heiliger Beschlossenheit: Zwei, das sind zwei Dinge nebeneinander, drei sind ein Ganzes, zwei versammelt in dem mittleren, dem dritten. Dreieinigkeit, Dreiklang. Ein solcher Dreiklang ist dies Bild. In der ersten Gestalt, dem Grundton, schlägt der Akkord an, versammelt auf der Mittelfigur, der grossen Terz, den vollen Ton, die entschiedensten Akzente, die kräftigsten Rot, um in der letzten als Oberton sanft zu verschwingen. Als Dreieck sind die Köpfe an den Bildrändern angeordnet; den Gegenrhythmus schlingt das Rinnsal, das den Wiesenplan durchplätschert, und die drei knospenden Sträuchlein. Dies sind nicht Zahlenspielereien, sondern Ausdrucksmomente der inneren Massverhältnisse, und von nichts hängt so sehr wie von diesen die Stimmungsstärke eines Bildes ab. Mehr als der Geste verdankt ihnen dies Werk das selig Beschlossene. Es ist wie bei der Architektur. Nur die Maasse, nicht Verkleidung und Dekoration geben einem Raum edle Sicherheit und überzeugende Kraft. „Dado di Paradiso", vier Jahre später entstanden und in der aufgelockerten Fleckentechnik dieser Epoche gemalt,



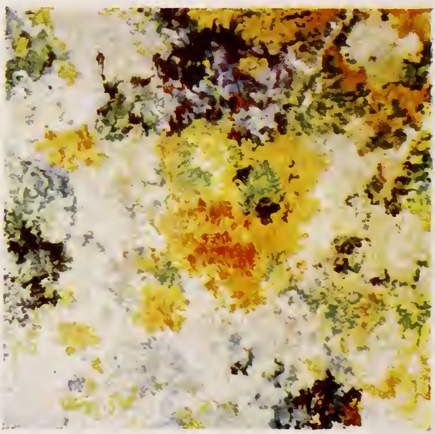
Garten in San Domenico
1913



Regenbogen
1916



Sommernacht
1917



Phantasie über eine Kartoffelblüte
1917

ist nach den gleichen Gesetzen organisiert wie „Contemplazione“. Es ist auch die gleiche Welt, die sich hier ausspricht, das Reich der Verklärten und mit Gott Vereinten. Den äusseren Rahmen gibt wieder das Quadrat (als Seite des Würfels = „Dado“). Auf ganz unwirkliche Farben ist das Bild gestellt: auf Schwarz, Gold, Weiss und Grau. In einem völlig abstrakt gewordenen Raum, belebt nur durch Tonwerte — lichtes Grau gegen das Weiss des Grundes — herrscht wieder die Dreizahl. Es sind drei knieende Paare, in die quadratische Fläche im Sinne eines Dreiecks aus gleichen Seiten geordnet. Sie knieen voreinander in mystischer Vereinigung, immer eine dunkle und eine helle Gestalt zusammengefügt, im ersten und im dritten Plan diagonal aufeinander bezogen. Wieder ist wie in der Contemplazione die Spitze des Dreiecks bei den Figuren am linken Bildrand gedacht. Denn während die beiden anderen Paare in vollkommen gleichen Gesten verharrend sich anblicken, ja eigentlich — nur vertauscht — die gleichen Figuren sind, schliessen sich bei diesem dritten die Häupter zum Kuss zusammen. In diesen beiden also vollendet sich der Bildsinn, die selige Vereinigung, der die anderen gewärtig sind. Um noch deutlicher zu sehen, wie der Sinn des Bildes die inneren und äusseren Masse bestimmt, soll ein flüchtiger Blick noch den Steinklopfern von 1913 gelten. In einem ganz entschiedenen hohen Rechteck herrscht da nicht mehr die Dreizahl, nicht mehr ein Rhythmus, der das Ganze um ein inneres Zentrum zusammenschliesst. Hier war ja auch nicht seliges Genügen zu geben; hier ist es völlig angemessen, dass sich die Melodie dieser vier arbeitenden Männer, an der linken Bildecke beginnend, im Bogen nach oben ausschwingend, nicht ganz beruhigt, dass man ganz im Sinne dieses hohen Rechtecks fühlt:

da ist's noch nicht zu Ende, da kommen andere noch, alle bei der gleichen monotonen Arbeit, im gleichen Takt und gleichen Schlag. —

Es ist nur ein Schritt von der „Contemplazione“ bis zu den grossen Abstrakten „Frühmesse“, „Werden“, „Bild“, aber es ist der Schritt über die Schwelle. Dort gestaltete Giacometti die Versenkung als von aussen gesehenen Zustand, hier unternimmt er es, das mystisch Geschaute selbst Erscheinung werden zu lassen. Wenn in seltenen verzückten Augenblicken, da die „Welt nicht mehr ist“, die Gegenstände, Formen, ja die Ideen und Begriffe fern rücken, träumerisch versinken, wie wir es auf der Grenze zwischen Schlaf und Wachen kennen, wenn in solchen Augenblicken statt der Gedanken buntschleiernde Schöpfungsnebel in ihm wallen, dann darf es ihm mit Fug scheinen, er habe in diesen Schleiern die Seele selbst geschaut. Ein Philosoph schrieb in sein Reisetagebuch bei Betrachtung der pazifischen Meeresfauna, dass die Farbenpracht dieser Seetiere nichts anderes sei, als der Geist der Natur, der sich hier der Freude am Phantastischen ergibt. Was in der Welt der Tiere und der Pflanzen die Natur nur am äusseren Gewand des Geschöpfes darzustellen vermag, das vollendet sie dort, wo Bewusstsein ist, im Menschen, in einem feinen Spiel des Geistes. Und wo sie den Menschen zum Maler bestimmt hat, in einem Spiel der Farben. So darf man also, wenn eine Seele solche Farbenträume spinnt, wo sie Farben blüht, wohl sagen: die Seele denkt in Farben. Und in der einzelnen Seele denkt sie der ewige Geist. Es ist demnach kein Weltbild der Auflösung, sondern der stärksten Sammlung, das sich in dieser Kunst offenbart. Dem Wandel unterworfen ist nur das Gewand. Es ist wie bei einem See. Er scheint anders am Morgen als am

Mittag, nun kleidet ihn rosa opalisierende Seidenhaut und nun ist er aufgewühlt in weisse Kämme und blauschwarzes Tal; die Wasser sind nur scheinbar immer die gleichen; vom Zufluss gespeist, vom Abfluss gezehrt, sind sie ständigem Wechsel befohlen, und doch sind es wieder die gleichen in dem grossen Kreislauf von Wasser und Wolke. So ist in diesem flüchtig scheinenden Farbenspiel der Abstrakten wie „Werden" (1919), „Frühmesse" (1919), „Sommernacht" (1918) in Wahrheit die immer nach Hingerissenheit süchtige Seele aufglühend in Erscheinung getreten und in ihr das Unvergängliche, an dem sie teil hat.

„Werden" ist die ewige Zeugung, eine kosmische Vision in Farben. Auf der Nacht eines braunschwarzen Grundes eine feurige Scheibe, flüssige Lava, Zustand vor der Gestalt, Materie, ganz durchglüht von der gebärenden Liebe. Im weiteren Umkreis dann Protuberanzen von gedämpftem Rot und Lila als Ausstrahlungen dieses Kraftkernes. In diese bewusstlos wohltätige purpurne Nacht der Gattung kälten die feindlichen weisslichen Grün und fällt wie durch schlecht gehütete Fensterritzen als dünne gelbe schrille Linien der Tag und damit das Bewusstsein und damit Gut und Böse. „Frühmesse" aber ist das Wunder der Eucharistie. Es ist der grosse Augenblick des „Missa est", der Verabschiedung der Welt, wo das Blut des Gottessohnes täglich neu vergossen wird, der Mensch vergeht und wiedergeboren wird in sakramentaler mystischer Vereinigung. Die auf ganz dunklem Grund ineinander wallenden Rot und Lila künden von diesem Blutwunder, sind die Inbrunst des Gläubigen, der es empfängt. Aber oben der bleiche, grünliche Schein ist wie der späte Mond, er ist aber auch wie eine Ekstase, die den Leib, das irdische Rot, ganz

verlassen hat, die an der Grenze steht, wo ein Höher nicht mehr ertragen werden könnte, wo der Krug am Ueberfliessen ist und nur die dünne Oberflächenspannung den Inhalt noch hält. In „Sommernacht" lebt die Verheissung, dass nicht aufhören werde Samen und Ernte, es ist darin die hohe Trächtigkeit der Erde, in jenem Braungelb der Geruch des reifenden Kornes, in dem Orange die Fruchtbarkeit des Lebens. Weisslichgraue Sternennebel schweben dazwischen und hier und dort atmet eine rote oder eine violettsamtne Blüte schweren schwülen Duft der offnen Mundes schlafenden Gärten.

Dass in den Abstrakten dieser Zeit auch eine auffallende Neigung zur Mathematik hervortritt, dass man den Künstler auf das Geheimnis des Nachthimmels die Figur des goldenen Schnittes und auf das Spiel der Spektralfarben die Achsen des Prismas in sauberen hellen Linien zeichnen sieht, ist kein Widerspruch zu jenen mystischen Emanationen. Denn auch in den unvergänglichen Beziehungen, die in den geometrischen Figuren sichtbar werden, erkennt er den denkenden ewigen Geist wie in seinen Farbenspielen. So ist ihm der goldene Schnitt, wie er es schon den Alten war, Sinnbild einer geheimnisvollen Vollkommenheit. So betrachtet er immer wieder („Fixsterne", „Kreisen der Planeten") das Wunder der Gestirne, wie die einen unwandelbar verharren und die anderen ihre vorgezeichneten Bahnen vollenden.

Und noch etwas anderes spricht hier mit. Diese Mathematik ist nicht die eindeutige fröhliche Kunst von Richtscheit und Zirkel, sie ist vielmehr Magie. Sie ist etwas frei Schwebendes und doch Zwanghaftes, etwas, das im Zwischenlicht von Logik und Dämonie zweideutig steht. Gerade dies Zwanghafte, was die geometrische Figur seit alters zum Werkzeug der Beschwörung gemacht

hat, verlockt ihn am mathematischen Schluss. Und die Sternenbahnen scheinen ihm dann bisweilen auch nichts anderes als riesige in die Nacht des Weltalls silbern gezeichnete änigmatische Beschwörungsformeln; es streift ihn ein Hauch des Schauers, der den gotischen Menschen an den dämonischen Einfluss der Gestirne auf das Schicksal des Menschen glauben liess und ihn der Astrologie in die Netze trieb. Solches ist in dem kleinen Pastell „Schicksal" Bild und Gleichnis geworden, da ein Menschlein vor seinem Bett kniend von seinen Sternen umkreist wird, denen es nicht entfliehen kann. —

Wir sahen einmal schon, dass die Abstrakten nicht Erzeugnisse flüchtiger Laune, geistiger Mussestunden sind, sondern dass in ihnen nur besonders eindeutig das gleiche Grundgefühl sich ausspricht, das im übrigen Schaffen herrscht. Ebenso begleiten die mystischen Ströme, die in „Werden" und „Frühmesse" zutage rauschen, unterirdisch auch die Werke figürlichen Gehaltes.

Mystische Versenkung heisst Gott auf dem Grund der eigenen Seele suchen, ist das Streben, im Zeitlichen, im Endlichen das Ewige, das Unendliche zu erleben. Das bedingt eine Geringschätzung des Individuums, der einmaligen, dem Wandel unterworfenen Verkörperung des Ewig-Einen. Daher dieser Künstler immer mehr das betonen wird, was bleibend, als was vergänglich ist; mehr, wodurch die Menschen sich gleichen, als wodurch sie sich unterscheiden. So bemerken wir nun bei Giacometti von allem Anfang an eine deutliche Hinneigung zum Typus. Das Charakteristische ist ihm wenig. Es ist ja auch das Vergängliche. Der Typus ist die Idee, eine ideale Vereinfachung langer Reihen von Menschen, eine nur geschaute, nicht körperliche Gestalt also und damit dem leiblichen Ende nicht unterworfen. Alles Charakteristi-

sche, also Besondere ist einmalig und dem Tod verfallen. Diese Typisierung, die man ruhig auch Idealisierung heissen mag, ist ganz deutlich schon im Jenatsch-Zyklus und in den Entwürfen fürs Landesmuseum, in den Kreuzfahrern und der Nacht. Nur die zum Aufbau eines Gesichtes unentbehrlichen Elemente werden gegeben, in den früheren Zeiten mit einem sehr vereinfachten Kontur, später dann unter Auflösung der Linie mit rein farbigen Stufungen; so dass ein solches Antlitz viel mehr ein visionärer Schein, denn Form und Gegenstand ist. „Dado di Paradiso“ lässt von den Zügen fast nichts mehr erkennen und im Davoser Krematoriumsbild wagte er es sogar, alle sechs Figuren mit dem Rücken gegen den Beschauer zu stellen.

Auch der Parallelismus dient dem gleichen Sinn. Er betont das gleiche im Gegensatz zum Unterscheidenden, das Verbindende, Ganze statt des Einzelnen. Giacometti geht darin aber noch viel weiter als Hodler. Während dieser sowohl in den Zügen — besonders etwa bei den Lebensmüden und der Eurhythmie —, vor allem jedoch in Haltung und Geste die individuelle Bedeutung des Einzelnen streng festhält, scheut sich Giacometti nicht, seine Figuren mit vollkommen gleichen Zügen, in vollständig oder doch fast vollständig gleicher Haltung und Geste anzuordnen. So in „Dado di Paradiso“, in der „Contemplazione“, mit wenig Abwandlungen auch bei den Steinklopfern und dem Krematoriumsbild.

Die Darstellung des Affektes meidet er. Immer zeigt er die Gesichter in ihren ruhigen, unbewegten Formen. Denn die Leidenschaft gehört dem Individuellen an. Die Leidenschaft und das Leiden. Trauer wohl, jene gleichmässig erhabene Grundtrauer, liegt oft über seinen Gestalten, niemals aber der entstellende Schmerz. Es ist

daher auch sicher kein Zufall, dass sich unter den religiösen Kompositionen Giacomettis kein Bild des leidenden Herrn am Kreuz findet. Denn die Todesnot Christi ist ein Tribut an seine Leiblichkeit und die vergängliche Individualisation. Er aber will das Göttliche in seiner Ewigkeit, nicht in der vergänglichen Erscheinung sehen.

Wie zwingend er diese Scheu vor dem Vergänglichen, allzu Bestimmenden und Begrenzenden des Charakteristischen empfindet, das tritt dort besonders hervor, wo er mit alten Traditionen der Kunstgeschichte entschlossen bricht: bei den Königen der Churer Fenster und den Aposteln in Küblis. Wie hat die frühere Kunstübung sich daran entzückt, den alten, den schwarzen und den jungen König, jeden zu einem besonderen Charakter auszubilden, jedem seine Geschichte ins Gesicht zu schreiben; hier zeichnete sie den ehrwürdigen Greis, mild und untertänig, dort den Schwarzen, drollig unbeholfen und von schönem Feuer. Und die Apostel, wie hat sie etwa Dürer zu solcher Charakterisierung getrieben, dass die spätere Betrachtung geneigt war, in ihnen die Darstellung der Vier Temperamente zu sehen. Von all dem hier nichts. Von den drei Königen sind zwei, abgesehen von abweichenden Zeichnungen im Gewand, völlig gleich, der dritte ein Magier von sehr jenseitigem Ausdruck. Die Apostel aber sind nur durch Attribute ganz schüchtern bezeichnet.

Wie in diesen Kompositionen das Porträt vermieden wird, so ist es auch im engeren Sinn — als Bildnis — im ganzen Werk Giacomettis äusserst selten; ja, wenn man Porträt im engsten Sinn als charakteristische Erfassung einer Persönlichkeit betrachtet, überhaupt nicht vorhanden. Denn immer fühlt man, dass es sich auch beim Bildnis ausschliesslich um irgendwelche malerische Pro-

bleme, um die Organisation eines Bildes mehr als um die Darstellung einer Person handelt. Etwa bei der Dame im lila Hut, wo das geblümte Muster des Schleiers unbekümmert über die Züge des Gesichtes hinweggeht, dafür aber das ganze Antlitz einbezieht in das farbige Gewebe des Bildes.

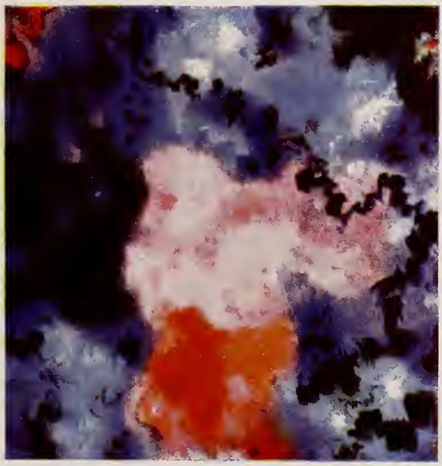
So liegt ihm bei seinen Selbstbildnissen offenbar wenig daran, seine äussere Biographie festzulegen. Sie entspringen nicht der Absicht: so sah der Künstler aus in dem so- und so vielten Jahre seines Lebens. Sie sind vielmehr farbige Versuche an dem Modell, das am geduldigsten ist. Einmal veranlasst ein Auftrag ihn, sein Selbstporträt zu malen. Sehr überzeugend und von schlagender Treue, sehr kultiviert, aber zurückhaltend in der Farbe, bestimmt in der Form, wird es ein Gegenstand würdiger Repräsentation; aber daneben malt er aus seinem Herzen noch ein anderes und dies nun ganz um der Farbe willen, aus einem schmetternden Rot heraus gestuft, mit ganz tiefen Atemzügen des Geniessens. Und das wurde dann doch der wahrere Giacometti mit seinem In-die-Welt leuchten.

FORM

Man kann den Ton kaum vorsichtig genug stimmen, wenn man Abstammung und Volkszugehörigkeit mit einer bestimmten Form der künstlerischen Phantasie in Beziehung setzen will. Hier aber kommt ein Künstler aus einem Land, in dem Romanisches und Germanisches zusammenstösst, wo es zwischen zwei Rassen hin und her flutet, wo Strömungen aufwärts branden und zurückebbend allerlei Fremdartiges zurücklassen, Saatgut,



Nelken
1917



Gestaltung I
1919

Tafel 10



Glasmalereien in der St. Martinskirche in Chur
1918

das im neuen Boden heimisch wird. Man braucht nicht einmal den schwierigen Fragen der Blutmischung nachzugehen, die bunt genug sein mag in einem Gebiet, über das so bewegte Geschicke gingen wie über das Bergell, wo die Herren wechselten wie die Gezeiten, wo Gallier, Römer, Goten, Franken ihre Spuren traten. Es genügt daran zu denken, dass hier ein Grenzland ist zwischen lateinischem und germanischem Geist, dass hier Sprachen zusammenstossen und damit Begriffe, Kulturgüter verschiedener Herkunft, dass hier endlich ein Volk mit südlichen Traditionen und südlicher Sprache eine Religion aus dem Norden annahm. Und wenn wir nun wissen, dass das Künstlertum sehr oft gerade ein Produkt solcher Mischungen und daraus entstammenden inneren Zwiespaltes, heimlicher Problematik ist, so muss an diese Fragen hier wenigstens gerührt sein, um die Spannungen anzudeuten.

Es war hauptsächlich die Stellung zur Form, an der sich der lateinische und der germanische Geist von jeher schieden, es ist — wie Berufene längst aufgezeigt — dem romanischen Geist vor allem gegeben, raumplastisch zu denken; er liebt das eindeutig Begrenzte und Klare, das Organisch-Sinnvolle und das Logische, indes das Germanische sich im Widerspruchsvollen, Gefährlichen und Rätselhaften ergeht, der Form nicht verhaftet ist, sondern über sie hinweggeht, die Grenzen verwischt, vom Endlichen immer ins Unendliche, ja zum Chaotischen und Abgründigen drängt, und statt des statuarisch Bleibenden, des tektonisch Festen die Bewegung und Auflösung liebt. Man weiss, dass aus diesen Gründen die Renaissance in Deutschland nie völlig heimisch geworden ist. Von den Abstrakten Giacomettis nun darf man wohl sagen, dass die Konsequenz, die strenge Logik, mit

der er darin vom Impressionismus, der ja auch schon Formauflösung bedeutete, zur völligen Leugnung des Gegenständlichen fortschritt, lateinischen Geistes ist, da sich hier das Bedürfnis nach reinlicher Scheidung, nach eindeutiger Formulierung und Klarstellung offenbart. Im Gegensatz aber zur französischen Kunst, die eine Abstraktion nur als Form denken konnte und deshalb zum Kubismus kam, bekannte er sich zum ganz Grenzenlosen und schuf diese Bilder aus Farben, die ohne feste Grenzen ineinander überfliessen, die in Dämpfen, Ringen, Nebeln brauen wie eine Welt, bevor Gott das Begrenzte und Endliche schuf.

Die Entwicklung seiner Formsprache geht hier nun zwischen den Bildern mit figürlichen Darstellungen und den Abstrakten durchaus parallel. Wir sahen schon, dass die ersten Abstrakten von Paris noch ganz bestimmte Grenzen zwischen den einzelnen Quanten zeigen, dass aber die Tendenz zur Auflockerung durch aufgesetzte Punkte angedeutet ist. Allmählich werden sie immer wolkiger und zerfliessender. Und auch da gibt es Stufen, die schon in der Technik sich zeigen. Bei der ersten grösseren abstrakten Komposition, der aus Gelb, Weiss und Grün zusammengestimmten „Besteigung des Piz Duan“ setzt er die einzelnen Farbenteile unter Stehenlassen des Grundes nebeneinander; später („Zauber“) schliesst sich zwar die Farbe zusammen, aber die ringförmigen Gebilde sind im Vergleich zum „Werden“ immerhin noch ziemlich entschieden begrenzt; in seinen heutigen Arbeiten endlich verwischt er die einzelnen Töne nach dem Auftrag zu den wogenden Gebilden, von denen wir sprachen. Dieses Weitergehen vom Festen zum Aufgelösten wird natürlich bei den gegenständlichen Bildern noch viel deutlicher. Man betrachte etwa die „Nacht“ (im Zürcher

Kunsthaus) oder die „Kreuzfahrer" (Sammlung Kisling) gegen die „Prozession in Florenz" (Sammlung A. Rütschi, Zürich) und „Maria mit dem Kind". In den früheren Bildern ist die Figur linear scharf umgrenzt; später kommt Giacometti dann über die mit dem Spachtel gesetzte Fleckenmanier zu den ganz in die Umgebung verfliessenden Gestalten. Es wäre nun aber falsch, daraus etwa zwei verschiedene Epochen des Künstlers in dem Sinn zu konstruieren, als ob er früher ein dichteres und bestimmteres Verhältnis zum Ding und Gegenstand gehabt, das ihm nach und nach abhanden kam. Wie abstrakt und unsinnlich die Linie gerade in den Werken der ersten Zeit ist, haben wir bereits gesehen. Der Kontur hat nur flächige Bedeutung, die formbildende Kraft hat sich ganz aus ihm verflüchtigt. Das sehr Spirituelle, das er hat, entrückt den Gegenstand, wirkt dem Illusionistischen entgegen und seltsam, so scharf er ihn auch umgrenzt, so wesenlos macht er ihn zu gleicher Zeit. Ja man darf das Paradoxon wagen, er ist so scharf, dass er schon nicht mehr ist, das heisst: er ist so unwirklich geworden, dass auf ihn ebenso ganz verzichtet werden kann. Diese Konsequenz wird in der Tat denn auch in seiner völligen Aufgabe vollzogen. Den Uebergang bilden solche Stücke wie die „Papageien" und „Toskanischer Garten", die in der Spachteltechnik des „Piz Duan" gehalten sind. Bei der „Prozession in Florenz" ist dann dieses visionär Zitternde, das in Licht und Farbe Zerfliessende erreicht, was der Maria mit dem Kind das innig Träumerische, Abendgoldige gibt, dieses: nur einen Sonnenblick lang und dann entflogen.

Das innere Verhältnis Giacomettis zur Form ist jedoch damit keineswegs erschöpft. Wie verflochten Formgefühl und Neigung zur Unform in diesem Künstler sind,

das zeigt einmal die erstaunliche Sicherheit im Zeichnerischen, ein Formgedächtnis, das ihm gestattet, ganz unabhängig vom Modell zu sein, Figuren, Menschen, Tiere, Pflanzen frei aus dem Gedächtnis vollkommen richtig mit so weitgehender Treue, wie sie der Bildgedanke gerade verlangt, hinzusetzen. Das zeigt auch der Umstand, dass neben den abstrakten plötzlich Bilder von subtiler Formtreue entstehen, Stilleben und Blumenstücke wie vor allem diese Puschlaver hängenden „Nelken", die man im Tastgefühl geniesst, deren kühles hartes Blätterwerk man in den Händen spürt. So darf man die Behauptung wagen, dass er so ganz entschlossen, so traumsicher vielleicht nicht auf die Form verzichtet hätte, wäre er ein unvermischter Germane. Er wäre dann von der Formbegierde, dieser alten deutschen Südensehnsucht, vielleicht nicht so leichten Kaufes losgekommen. Dann hätte wohl auch Florenz stärker im raumplastischen Sinn auf ihn gewirkt, wäre die „Contemplazione" nicht so in der reinen Flächenwirkung geblieben und er des Lehrens in der Aktklasse nicht so rasch müde geworden. Wessen man aber sicher ist, glaubt man leicht entraten zu können; was angeboren in den Gelenken sitzt, das gilt einem nichts. Mit diesen Stilleben gleicht er einem Mann, der mit seinem Kind durch dichtes Strassengewühl geht. Er hat den Blick geradeaus gerichtet. Von Zeit zu Zeit nur berührt er mit seiner Hand flüchtig den jungen Scheitel, nur um zu wissen, dass es noch da ist, dass es noch ihm gehört. Verlieren möchte Giacometti es eben doch nicht, dieses Formgefühl, es soll da bleiben als der innere Anker, als der Damm gegen das Chaos.

DAS ABSTRAKTE

Sehr wenig deutsch ist jedenfalls Giacomettis Abneigung gegen das Illustrative; nicht etwa nur gegen die Begleitung eines Textes durch beigegebene Bilder, sondern gegen die Illustration im weiteren Sinne als Bericht, Darstellung einer Geschichte, deren Inhalt nur dazugedacht wird. Geschichte, Erzählung, Assoziationen, das ist es vor allem, was Giacometti beim Betrachten seiner Bilder bannen möchte. Man soll nicht überlegen wollen, wes Standes, welcher Herkunft, welchen Gewerbes, nicht einmal welchen Alters nun eine dieser Gestalten sei. Ja, es ist uns bei der Contemplazione schon aufgefallen, wie geschlechtslos sie sind. „Und jene himmlischen Gestalten, sie fragen nicht nach Mann und Weib." Sie zeigen keine Leidenschaften, nicht einmal Bewegungen. Denn auch das wäre schon Bericht. Sie handeln nicht, jene Könige bringen nicht Weihrauch und Myrrhen, obwohl sie die Kästchen in Händen halten. Sie verharren damit, sie verharren genau so wie die Hirten, die Engel und das Elternpaar. Deshalb ist er auch vielleicht der Passion des Herrn aus dem Weg gegangen. Da liesse sich die Dramatik des Geschehens nicht wohl umgehen, da wäre der Beschauer doch unvermutet hineingezogen in die dumpf fortschreitende Wucht jener Ereignisse: gestorben, begraben und am dritten Tage auferstanden.

Und damit fällt uns die Antwort auf die Frage von selbst zu, ob man denn erwarten dürfe, dass jeglicher Betrachter von selbst zu enträtseln vermöge, was nun diese abstrakten Kompositionen bedeuten. Was sich der Künstler dabei gedacht, so, dürfen wir hoffen, werde nicht mehr gefragt. Denn es wird wohl längst klar geworden sein, wie ungedanklich diese Werke konzipiert sind, wie

es nicht anders zu verstehen ist, als dass der Seele Farben entblühen wie der Blume Düfte und der Saite Töne, wenn der Wind durchstreicht. Aber was sie bedeuten? Wenn aus dieser Frage das Verlangen spricht, sich etwas bei diesen Bildern denken zu können, dann wäre nur zu sagen, dass sie nichts bedeuten. Dass ihr Wert eben gerade darin liegt, dass sie für den Verstand nichts sind. Um so mehr für die Empfindung. Dass die Farbe an sich, also ohne Zusammenhang mit einem Gegenstand direkt zur Empfindung zu sprechen vermag, das hat jeden wohl die Erfahrung gelehrt, und es bedarf kaum der Zeugenschaft Goethes, der in seiner Abhandlung von der „sinnlich-sittlichen Wirkung der Farbe" dies in einer seiner endgültigen Formulierungen mit den Worten bestätigt, dass sie in ihren allgemeinsten elementaren Erscheinungen auf das Gemüt einzeln eine spezifische, in Zusammenstellung eine teils harmonische, teils charakteristische, oft auch unharmonische, immer aber eine entschiedene und bedeutende Wirkung hervorbringe, die sich unmittelbar an das Sittliche anschliesst. Wir brauchen nicht einmal an Experimente erinnern, die gemacht wurden, um die Wirkung einzelner Farben auf pathologische Naturen festzustellen, wir wissen es ja selbst, dass uns eine Farbe heiter stimmt, die andere verdrossen, eine tätig, die andere besinnlich. Und manchmal sagen wir etwa: diese Farbe tut meinem Auge wohl. Es ist aber nicht das Auge, dem sie schmeichelt. Für das Auge hat höchstens der Helligkeitswert Bedeutung, der blendet oder nicht blendet, nicht aber der Farbwert. Es ist kein physisches Wohlempfinden, sondern ein psychisches. Die Farbe geht dann parallel mit unserer augenblicklichen Stimmung oder unserer seelischen Grundstimmung überhaupt und das tut wohl, weil es uns bestätigt. Wenn wir

zur Trauer die bunten Gewänder ablegen und alte Damen sich früher in Lila kleideten, so hat das nur diesen Grund, dass hier aktive Farben, rot etwa oder orange, zu Stimmung und Lebensgefühl nicht passen. Wir heissen das vertrauende Gefühl der Hoffnung grün, wir empfinden das Jenseitige als gewölbten blauen Saal und die irdische Lust rot. Der vom Dämon, vom Erdgeist, vom Rot besessen war, dem rieten die Alten den Anblick des Smaragden, der heile. Das Grün ist aber die Komplementärfarbe, der Gegensatz und wohltätige Ausgleich von Rot, die Farbe, nach der Rot „verlangt", um ein Ganzes zu werden. Aus so tiefer Kenntnis des Wesens der Farbe schöpfte das Volk. Alle unsere Farbensymbole sind ja uralt aus einer Zeit, wo man noch ungebrochener empfand. Der König, der Edle, der Herrschende trägt den Purpur, die Farbe des Blutes, der Sinnenfreude; denn er ist der Repräsentant der Kraft, des roten Lebens. Aber auch die Molochpriester trugen rote Mäntel, wie Flaubert berichtet, und Moloch war der Gott des Fleisches, der männlichen Kraft. Diesen Andeutungen weiter nachzugehen, würde zu weit abseits locken. Aber das eine Wort von der ungebrochenen Empfindung der Farbe wäre doch festzuhalten, es wäre vor allem zu sagen, dass wir den unmittelbaren Sinn für den Gefühlsinhalt der Farbe verschütten, wenn wir unsere Anteilnahme vor allem an den Gegenstand und an den Begriff hängen. An den Gegenstand, weil wir alles besitzen, uns alles aneignen wollen, und an den Begriff, weil wir uns von dem Aberglauben nicht frei machen können, dass der Verstand uns alles erschliessen kann. Wer vermag heute noch ein Bild als einen Organismus von Farben und Linien interesselos anschauend zu geniessen? Wer zerlegt es nicht fürs erste einmal auf solche Weise: nun, das ist ein

Mantel und hier, richtig, hier ist auch der Kopf dazu, aber das da im Hintergrund, was das ist, kann ich wahrhaftig nicht erkennen. Vielleicht ist es nur irgendein Farbfleck, der dem Verstand nichts bedeutet, der aber den Sinn hat, dass ohne ihn der ganze Aufbau des Bildes entseelt, ein Körper ohne Herz wäre. Damit nun aber hat er sich innerlich abgekapselt, die Empfindungen verschlossen und den Verstand allein arbeiten lassen. Er hat gewissermassen den Strom, der vom Bild her auf ihn zukam, mit einem raschen Hebelgriff auf den Filter des Verstandes geleitet; und was von da noch in die tieferen Schichten der unbewussten Empfindung hinabträufelt, ist ein an Arom verarmtes Filtrat. Diese Verarmung bewirken vor allem die Assoziationen, die im Verstand vor sich gehen. Der Betrachter, der nach dem Gegenstand fragt, fragt auch weiter, ob er nun seinen Erfahrungen entspreche, ob er gut nachgemacht sei, und damit ist er auch schon der Magie des Kunstwerkes in die wirkliche Welt entschlüpft. Er forscht weiter, was nun in diesem Bilde vor sich gehe, er fragt nach der Handlung, der Geschichte, und ist damit unversehens in einem Gewebe von rationalen Beziehungen, von Zwecken und Bindungen und hört die viel zu feinen Stimmen der Farben nicht mehr.

Die Abstrakten Giacomettis in ihrem Gewölk von ineinanderfliessenden Tönen schalten solche Verstandestätigkeit aus, sie erleichtern es dem Beschauer, sich ganz zu jener empfängnisbereiten Passivität zu öffnen, die der Wirkung der Farbe sich erschliesst, sich zu einem Spiegel zu machen, den auch leichtester Anhauch kräuselt. So wird man fühlen, dass es nicht ganz treffend ist, diese ungegenständlichen Gemälde „abstrakte" zu heissen. Ein Begriff ist abstrakt, also etwas aus vielen Erscheinungen verstandesmässig Herausdestilliertes. Wir ver-



Florenz
1919



Rosarot und Gold
1920

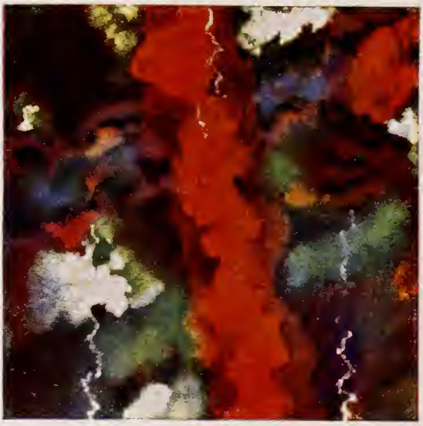
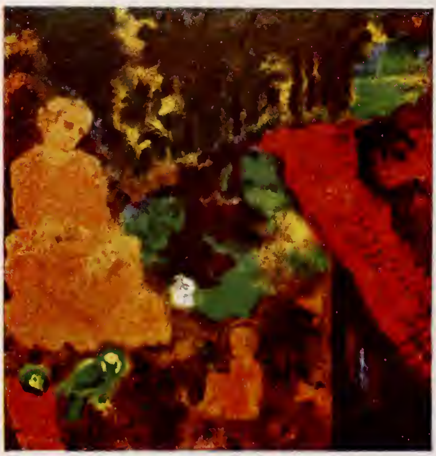


Bild
1920



Maria und das Kind
1920

binden daher mit dieser Bezeichnung leicht die Vorstellung von etwas sehr Verdünntem, Blassem, Anämischem. Und das sind diese Bilder nun am allerwenigsten. Da sie, wie wir sahen, zum Verstand üherhaupt keine Beziehungen haben, sind sie nicht vergeistigt im intellektuellen Sinn. Sie kommen aus dem Blut, sind sichtbar gewordene Kraft, Seele, bewusstloses Leben. Da sie, wovon hernach zu reden ist, unmittelbar vom „Wesen reden", hiessen sie besser absolute Malerei, so wie man von absoluter Musik spricht.

MUSIK

Dass es Menschen geben kann, die der Sprache der Farben überhaupt verschlossen sind, die bei reinem Farbenspiel nichts empfinden, ist natürlich kein Einwand gegen diese Werke, genau so wenig wie der Unmusikalische gegen eine Fuge. Damit nun wäre das Gebiet betreten, von dem wir eigentlich schon längst sprachen, wenn von roten, grünen Tönen, von Klangfarben die Rede war. Die innere Verwandtschaft von Farbe und Klang ist so nah, dass es viele musikbegabte Menschen gibt, die Musik überhaupt nur in der Weise geniessen, dass sich ihnen der Klang spontan in Farben umsetzt, dass sie bei bestimmten Harmonien ganz bestimmte Farbenvorstellungen haben. Die Verse der Lyrik vor der Jahrhundertwende, die von braunen Orgeltönen und blauen Liedern sangen, sprachen nur überraschend aus, was viele immer empfanden.

Zu diesen Musik sehenden Menschen gehört nun Giacometti. In dem Bild „Freude" steigen aus einem gelblichgrünen Grund, aus samten weich untermalenden Ak-

korden, männlich und lebenssicher Trompetenstösse von Rot und Orange, stehen prächtig triumphierend da, indes Geigenstimmen in den höchsten Lagen eisblau und schrillgrün entschweben. Dieses Bild ist direkt entstanden aus einer Farbenvision, die der Künstler in einem Konzert empfand, und die erste Konzeption zeigte noch (damals in Querformat) in kleinen Figuren den Dirigenten und das Orchester. Aber dann schien ihm das Ungenannte stärker als das Begrenzte der figürlichen Darstellung, das Allgemeine tiefer ergreifend als der einmalige Vorgang, und so wurde „Freude" und so wurde ein Abstraktes. Und auf dem umgekehrten Weg sollen nun solche Bilder auch genossen werden. Wie der Maler die Farben sah, so soll nun der Beschauer diese Farben hören. Man braucht ja nur an Strauss oder Debussy zu denken, um zu sehen, wie diese Grenzverwischung zwischen Musik und Malerei uns heute eine Selbstverständlichkeit geworden ist.

Zu allen diesen Bildern könnte statt eines Titels eine dynamische Benennung geschrieben werden, etwa Maestoso, Allegro oder Adagio. Denn auch diese Bilder haben ihr Tempo. Wenn eine Farbe rasch zu einer Kontrastfarbe übergeht und zwar in hellen Farben, so hat das Bild eine heftigere Bewegung, als wenn die Farbe sich von Nuance zu Nuance langsam wie ein Adagio abwandelt. Nur dass die Bewegung bei der Musik in der Zeit, beim Bild im Raum vor sich geht. Jede Farbe weiss eine andere, nach der sie verlangt, die ihre natürliche Ergänzung zur Harmonie ist, wie jeder Ton sich nach einem anderen sehnt. Ein Bild kann ebenso wie eine Folge von Tönen in reinen harmonierenden Intervallen aufgebaut sein; ein Ton folgt dem andern in natürlicher Entsprechung, und wir haben das beruhigende sichere Ge-

fühl von einer idealen Richtigkeit, einer ewigen Ordnung. Aber die Töne können auch wie die Farben dissonieren, sei es, dass ihnen das Komplementäre, nach dem sie durstig verlangen, verweigert wird, oder dass die Spannungen zwischen ihnen zu nah oder zu weit sind. Ueber solchen Farbenstellungen und Tonfolgen waltet dann nicht Harmonie, aber sie haben vielleicht das einmalig Charakteristische oder das erregend Seltsame. Oder wer wüsste nicht, dass ein Gemälde in Moll liegt und ein anderes in Dur. Ueber solche Analogien von Einzelheiten hinaus kann aber der Vergleich ins Allgemeine geführt werden. Man darf wohl die Musik in jene zwei grossen Gebiete teilen, deren eines von Beethoven und das andere von Bach als Gipfel überragt wird. Dort ist der Inhalt des Schaffens im Innersten stets eigenste menschliche Angelegenheit, eigenste Auseinandersetzung mit dem Schicksal, hier aber ist es, wie Goethe sagte, „als wenn die ewige Harmonie sich mit sich selbst unterhielte". Wird diese Unterscheidung auf Giacomettis Abstrakte angewandt, finden wir in Werken wie „Werden", „Frühmesse", „Bild" die schicksalsgebundene innere Seelengeschichte, während etwa „Polyeder", „Freude" absolute Musik sind, ein hohes Spiel und Zauber, Phantasieren mit Farbe. Dieser „Polyeder" ist eine Figuration aus dem Akkord der Spektralfarben. Aus dem vollen Zusammenklang werden die einzelnen Töne herausgesponnen, zu Themen entwickelt, durch ihren Grundton gesättigt, dem Oberton beschwingt, endlich im Einklang wieder gesammelt. So wird dieses Bild ganz entwirrte Materie, ganz aufgelockerter, der Schwerkraft enthobener Stoff.

Es liegt der Gedanke nahe, wie stark die Wirkung sein müsste, wenn einem Künstler, der wie dieser mit seinen Mitteln so weit in die Sphäre der Musik reicht,

eine Opernbühne offen stünde. Nicht nur im Entwurf der Ausstattung und Szenerie bestünden da die Möglichkeiten. Davon, den ganzen Vorgang zu abstrahieren, hat Giacometti schon geträumt. An sehr differenzierte Beleuchtungseffekte, vielleicht auf Schleier projiziert, wäre zu denken. Wenn dann statt eines Schwanes etwa nur das in Farbe übersetzte Klangmotiv aufleuchtete, wäre die Wirkung nicht reiner und nachhaltiger, als wenn ein Vogel aus Papiermaché mühsam und immer etwas lächerlich über die Bühne ängstet?

Nach dieser Abirrung darf nun noch einmal an jene Stelle erinnert werden, wo wir Schopenhauers Meinung von der metaphysischen Bedeutung der Musik gedachten. Sie scheint diesem Philosophen unter allen Künsten der höchsten Stelle würdig, da sie die Ideen übergehe, ein unmittelbares Abbild des Willens (und damit des alleinigen Wesens) sei und also nicht wie die anderen Künste nur vom Schatten rede, sondern vom Wesen. Hat Giacometti nun nicht den Meister zugleich widerlegt und bestätigt? Auch seine Kunst — obwohl Malerei — spricht unter Umgehung der Ideen, wie wir sahen, unmittelbar vom Wesen. Aber als man es näher besah, war da diese Kunst nicht doch wieder Musik, gemalte Musik?

STUDIEN

Mit einem Lebensgefühl, das sich so elementar und vorbehaltslos im rein Farbigen ausdrückt, kann Giacometti der reinen Graphik nur sehr kühl gegenüberstehen. Die graphische Produktion ist denn auch in seinem Werke nicht wesentlich. Der Jenatsch-Zyklus, einem

Auftrag, nicht eigenem Antrieb entsprungen, blieb vereinzelt. Weder Radiernadel, noch Messer oder Lithographenkreide nahm er je zur Hand. Die Jenatsch-Blätter sind mit Tusche gezeichnet und zur Reproduktion als Mappenwerk bestimmt gewesen. Er wählte also keine graphische Technik, bei der die Künstlerhand auch den eigentlichen Reproduktionsprozess bestimmt. Schon darin zeigt sich eine gewisse Gleichgültigkeit gegen das, was dem geborenen Graphiker einen besonderen Reiz ausmacht: das Gefühl der werkenden Hand und die fortwährenden Auseinandersetzungen mit den Widerständen und den Zufälligkeiten des Technischen. Und dann betrachte man solch ein Blatt, etwa „Im Kloster zu Cazis" oder „Lukretia an der Quelle". Man sieht, wie alles auf Pracht abzielt, auf üppige, glänzende Wirkung, und auch dies ist nicht die eigentliche Ausdrucksform der Graphik. Gewiss, die Blätter sind sehr flächig gedacht, sie sind von einem sehr reizbaren, wählerischen Gefühl für die Verteilung von Linien und Flecken, aber sie sind alles in allem Blätter eines Malers. Was ist hier aufgewendet, um Farbwirkungen zu erzielen. Nichts ist lehrreicher in diesem Betracht, als das Blatt von Cazis auf diese Uebersetzungen von Farbwerten hin durchzusehen. Der Reichtum an Tonstufen ist fast übergross. Vom Ornament wechselt es zum Strich, zum Tupfen, zu Schlingen und ganz geschwärzten Flächen. Dann gibt es noch eine Fülle von Schattierungen innerhalb der einzelnen Strichgattungen: einmal sind die Punkte und Striche feiner und weiter, dann wieder enger und stärker. In dem Bogenausschnitt der Vorhalle stehen zwei Blumengefässe und dahinter lässt ein Strauch das Gezweige hängen. Das Laub des einen Topfes ist fast weiss, nur schwach getupft, der zweite zeigt Blätterkonturen, der Strauch

dichte Schlingen und der Himmel dahinter ist schwarz. Auch die beiden Gefässe haben ganz verschiedene Farbwirkungen durch Musterung erhalten. Und dieser Weise geht es durch das ganze Bild.

So denkt dieser Künster immer in Farbe. Das muss sich nun besonders im Skizzenmaterial zeigen. Denn hier, wo es die rasche Niederschrift des Wichtigsten gilt, zeigt er am deutlichsten, was ihm wesentlich ist. Skizzen sind entweder Vorentwürfe, dienen also einem bestimmten Zweck, oder Sammel-, Uebungsmaterial, geschaffen, um die Anschauung zu schulen, auch um späterem Bedürfnis zur Hand zu sein. Bezeichnenderweise geht nun Giacometti auch bei seinen grossen Entwürfen monumentaler Natur nicht von der Umrisszeichnung, vom linearen Kompositionsentwurf aus, sondern er organisiert zunächst einmal die ganze Fläche farbig. Gewöhnlich auf winzigem Raum legt er die Farbenmassen fest, ihren Zusammenklang, ihre Entsprechungen, und damit ist für ihn die eigentliche Konzeption geschehen. Dieses abstrakte Gebilde ist für ihn schon das Wesentliche, nicht nur das Skelett. Aus den Farbenflecken gerinnt dann die Form. Ein Mensch wird daraus, oder eine Pflanze oder ein Tier. Was im einzelnen sich bildet, das ist in zweiter Linie erst wichtig. Später entstehen natürlich auch Detailstudien für Hände, Füsse und Gesichter. Aber sie sind verhältnismässig sehr spärlich vorhanden.

So scheint Giacometti, wenigstens in den letzten Jahren, immer zu verfahren. Aus früherer Zeit (z. B. von den „fallenden Sternen") existieren allerdings gezeichnete Vorentwürfe, aber auch sie gehen nicht von der Linie aus. Mit dem breiten weichen Material der Kohle auf Tonpapier flächig hingelegt, mit Kreide gehöht, sehen sie durchaus auf die farbige Wirkung ab.

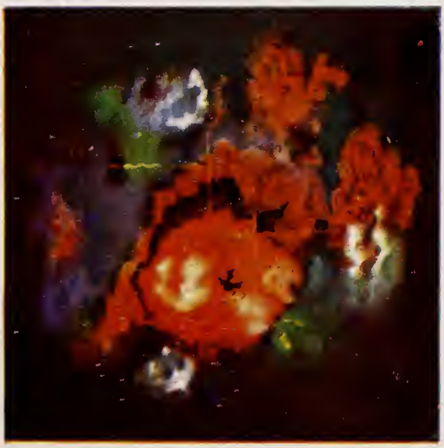
Noch aufschlussreicher aber ist das eigentliche Studienmaterial, das Augenwandern des Künstlers durch die Welt, jene reinen Farbenskizzen in der Art der kleinen Abstrakten von 1900, die wir schon beschrieben. Das Schema ist immer das gleiche, und in dieses Schema wird sorgfältig gesammelt, was der Tag zuträgt. Hier werden im Wortsinn die Farben von der Natur „abstrahiert", also abgezogen: von einem Schmetterling, einem Baumstamm, Blumen mit Bändern, einem Schaufenster; von Moos, von Steinen, von Reflexen, ja vom Fussboden im Atelier. Alles ist da wichtig, alles von ungemeiner Bedeutung. Wir nahmen ja an, dass im Spiel der Farben die Freude des Einen schaffenden Geistes am Phantastischen sich auswirke, und zwar in den Träumen der Seele ebenso wie in der äusseren Erscheinung der Natur. Was im Künstler so aus tiefen Schächten des Inneren in buntem Weben aufwallt, ist zwar Teil der alleinigen Kraft, aber trägt doch zugleich die ganz bestimmte individuelle Färbung dieses einmaligen Menschen. So wie das Licht die Farbe des Körpers annimmt, in dem es sich bricht. Deshalb wird kein Mensch genau in der gleichen Farbenwelt leben wie ein anderer, so wenig als er die gleichen Träume träumt. Und ein Vogel, eine Blume, ein Stein wird wieder auf andere Weise träumen. Wir wissen ja, wie. Denn sie spinnen ihre Träume nach aussen wie die Menschen nach innen. Wie der Geist in ihnen spielt, das zeigt er in ihrer äusseren Erscheinung. Wenn nun dieser Künstler unermüdlich mit dem Netz seiner kleinen Quadrate sich diese Farbenträume fängt, so bringt er damit fremde Phantasiewelten heim, sammelt er sich neue Wirkungen, neue Vorstellungen. Und diese neuen Farbwelten gehen dann, da sie auch durch das Medium seiner eigenen Empfindung hindurchgehen, die fremdartigsten Mischungen

mit seiner eigenen ein. Deshalb sind diese kleinen abstrakten Studien zugleich Stenogramme der eigenen Seele, Fixierungen ihrer Schwingungen unter dem Eindruck eines äussern farbigen Erlebnisses. Sie sind die musikalischen Zeichen, die Noten, seiner Welt. Mit ihnen geht er um wie mit thematischen Notizen und transponiert sie von einer Tonart in die andere, von Dur nach Moll. Man kann diese kleinen Blätter, die sich besonders vom Jahre 1919 an häufen, in ihrer Bedeutung für das Werk Giacomettis kaum überschätzen. Sie sind in Wahrheit die Zellen seines Schaffens, aus denen sich die grossen Wirkungen aufbauen. Denn hier erkennt er den Empfindungswert der Farben, einzeln und im Mit- und Gegenklang von anderen, hier wählt und sichtet er, hier phantasiert er. Da wird die Gefühlsdichte geprüft, der Gehalt gewogen und das Arom versucht. Hier gestalten sich die Motive und Themen, die Akkorde und Melodien. Hier erkennt er den Rausch und das Sehnen, das Verehren und das Hassen der Farben. Denn auch die Farben haben ihre Sympathien, sie sind vollkommene Abbilder aller menschlichen Beziehungen. Sie sind — je nach ihren Intervallen — einmal feindlich, dann leidenschaftlich sich verlangend und endlich wieder sanft befreundet.

Und seltsam anziehend ist es dann für ihn auch zu sehen, wie Meister vor vielen Jahrhunderten die Farbe empfanden. So kopiert er. Es ist ein „Kopieren", ein getreues Nachbilden von Farben, aber eben nur von Farben. Immer in diesem alten zuverlässigen quadratischen Schema. Wie viel entschleierter die Seele dieser Meister hier hervortritt als in jeder schwarzweissen Reproduktion, ja sogar als im Original! Denn da verbargen sie soviel als sie enthüllten. Sie gaben viel in fremdes Gewand, in die Figuren, die Landschaft, den Vorgang. In den



Orchideen
1920



Werden
1920

Tafel 14



Eine Muschel
1921

Farben aber war ihr Empfinden irrational, unverhüllt, sehr unmittelbar und unbegrenzt. Er sucht immer wieder die ganz frühen Maler, Giotto und anonyme Primitive. Hier ist die Welt, die nie die sanfte Lockung für ihn verlieren wird. Zwar lebt er nicht mehr in ihren frommen silberblättrigen Hainen. Aber es ist doch immer wie eigene Jugend, wenn er zu ihnen zurückkommt, wie ein altes Lied, ein alter schöner Glaube. Giotto, ein Graugrün, Hellila, Rosa ohne Schwere, ein Hauch nur, ein opalener Schimmer. Aber darin ist ganz diese Seele, dieses Staunen vor Gott, der Jungfrau und den Blumen. In dem Verzicht auf jeden lauten Ton, auf starkes Blau oder Rot ist ganz diese Mischung einer bestrickenden Süsse und einer sehr keuschen Kargheit der Gebärde. Und dann in den andern, den venetianischen Byzantinern die hierarchische Pracht: ein Grau, Braun, Grün und Gold und dazwischen manchmal ganz unvermutet und erschreckend ein tiefes Schwarz: wie das magisch-saugende, änigmatische byzantinische Auge. So sind dies Urkunden einer Entwicklungsgeschichte des farbigen Ausdrucks, chiffriert in Zeichen, wie es die chinesischen Schriftzeichen sind: sie bilden ein bildförmiges Ganzes, sind von eigenem Schönheitswert so sehr, dass man fast darauf vergisst, dass sie auch noch etwas sagen.

FARBEN

Wer an diesen Studien gesehen, wie die Farben der ausdrucksvollste Wert einer ganzen Vorstellungswelt sind, wie sie den Geist einer Zeit als Duft in ihren zarten Schleiern tragen, der wird der Lust kaum widerstehen, auch das Leben dieses Künstlers aus den Farben seiner

eigenen Kompositionen zu enträtseln. Nicht als ob es so zu denken wäre, dass das Erlebnis sofort im Bild sich niederschlüge, das Werk ihm zeitlich parallel ginge. Erst nach geraumer Weile steigt oft in die Kunst auf, was im Leben geschah; aus Säften der Erde und Wassern der Ströme braut sich erst langsam zusammen, was dann als Wolke verklärt hinsegelt.

Giacometti besitzt ein Bild, das er „Rosarot und Gold" nennt, ein etwas wirres, unausgeglichenes Werk, doch dadurch von Bedeutung, dass es wie ein Tagebuch ist, in dem verschiedene Zeiten ihre Eintragungen liessen. Zuerst bestand es aus kühlen Tönen, den Schattierungen von Blau, später kamen dann die Rot hinein, und endlich die Orange. Wie also ganz verschiedene Epochen ihre ganz bestimmten Farben herbeitrugen zu diesem Gemälde, das ist ungemein dokumentarisch.

Aus dem Jahr 1920 stammt nun eine abstrakte Komposition „Bild". Schon der verhüllende Titel weckt den Verdacht, dass er einen sehr bekennerhaften Gehalt verbirgt. Auf einem bräunlichschwarzen Grund schlägt durch Gewölk von Gletschergrün und Blau, schrill geschreckt von stechenden weissen Linien und Flecken, eine blutrote Flamme hoch wie aus aufgerissenem Spalt: Der Erdgeist züngelt aus der Tiefe, und zu wabernder Lohe schlägt sein Brodem empor. Eros ist nah. Und es ist, als ob der Künstler hart am Rand des aufrührerischen Chaos stünde, in das Brauen sähe, lächelnd und seiner selbst sicher, und wisse, dass es so gut sei. Aber was liegt zurück, was war es für ein bitterer langer Weg bis hierher, bis er dieses Rot so, wie es nun da ist, so heftig und so ohne Angst bekennen konnte. Wie weit liegt jene Welt der hellen leichten Farben, des Gelb, des Weiss und Hellgrün, ja der Unfarbe des Grau und seiner regenhaften

träumerischen Schleier. Das waren die Worte der Askese, einer Welt- und Sündenangst, der graue Rock der Entsagung, in die sich die schweifende Ahnung der Jugend gekleidet. Aber es kann nicht immer Ahnung bleiben. Die Himmelschlüssel welken, die geisterhaften Krokus gehen dahin, Weiss und Gelb weichen bunteren Blumen, der Saft steigt in den Bäumen und über Nacht brütet und dampft die Erde. Eros lässt sich nicht spotten. Er will nicht das Beste geben und dabei der Bettler unter der Treppe bleiben. So wankte mit einem Male die sanfte Welt eines feinen hellen Reizes und seufzt und ächzt in allen Fugen. Lutherisches Erbe kämpft mit südlicher Sinnenfreude. Der Künstler fragt, wie das alles kam, wie nun alles so quälend sein solle, was beschützt und einfach war, zu dem Rätsel der Zweiheit tastet er sich hin („Adam und Eva"), hadernd, grübelnd, warum der Gott die Schöpfung mitten entzwei gespalten. Warum er die beiden Menschen getrennt und wieder zueinander getrieben und sie eingeschlossen in den verruchten Kreis der Schlange. Es hatte sich seine Welt so fest und sicher gewölbt, nun bricht zusammen, was den Himmel trug („Fallende Sterne"); es schwebte sich so leicht und reuelos, wenn man die Erde verachtete („Phaeton im Zeichen des Skorpions"), nun stürzte der sonnensüchtige Wagen, fiel wieder zur Erde, die man fürchtete und die man zu fliehen sich vermessen hatte. Dann kamen wieder selige Inseln, wo in der Versenkung (Contemplazione) und in einem Traum von paradiesischer Vollkommenheit („Dado") der Kampf schwieg. Aber so leichten Kaufes ging es nicht, die Kunst will eine klare Entscheidung, ein Bekenntnis zu all ihren wirkenden Kräften, nicht ein Wegblicken und Verdrängen. In „Schicksal" zwar sieht es nach fatalistischem Abfinden mit der Bestimmung aus.

Der grösste der Sterne, die den kleinen Menschen dort umkreisen, ist Saturn, seit alters gefürchtet als der Bringer böser Lüste. Ihm unterwirft sich diese knieende Gestalt als einem Unabänderlichen. Aber ein freudiger „amor fati“ spricht um so lauter aus dem Gemälde „Bild“. In der roten züngelnden Flamme ist nun der leidenschaftliche befreite Wille, auch zu Sünde und Bösem ja zu sagen wie Zarathustra in der Rede vom Baum am Berge im ersten Teil seiner Wanderung: „Je mehr er hinauf in die Höhe und Helle will, um so stärker streben seine Wurzeln erdwärts, abwärts, ins Dunkle, Tiefe — ins Böse.“ Fühlt man nicht auch bei Giacomettis Blumen, dieser dunkelglühenden Celosia oder der Orchidee, die so verführerisch schimmert wie enthüllt, dass sie sehr tief ihre Wurzeln treiben, dass sie aus der dunklen Erde kommen, wo in Verfall und Gärung sich zeugende Kräfte sammeln?

Nun scheint ihm das Böse so notwendig im Plan der Schöpfung wie der Schatten dem Licht, er scheut sich nun nicht mehr vor dem Bekenntnis, dass auch Judas der Bruder Christi sei. Als er für die Glasfenster der Kirche zu Küblis die zwölf Apostel nebeneinander reihte, alle mit ihren Attributen in den feierlichen Händen, da war es ihm ohne Ueberlegen sicher, dass Judas dabei sein müsse, nicht Judas, des Jakobus Sohn nur, sondern Judas Ischariot. Da er „vom Apostelamt gewichen war“, ist er sonst aus allen Apostel darstellungen verbannt. Nur bei den Jüngern ist er dabei. Nun standen auch Giacometti die Jünger näher als die Apostel, es lag ihm mehr an den Liebenden als an den Lehrenden. Aber das Wichtigste war doch das: der geheimnisvoll Dunkle, hinterhältig Zwiespältige, die Widerseite von Jesus musste dabei sein, der Schatten. So stellte er ihn in eine Reihe mit

den anderen, gab ihm Beutel und Silberlinge zwar, das Stigma seines Verrates, in die Hände, aber machte ihn nicht zum verkniffenen Intriganten wie Lionardo noch. Auch ihn kleidet das Rot des gleichen Feuers, das in den anderen Jüngern glüht — etwas dunkler, weniger eindeutig nur — denn auch ihn heiligte einmal die gleiche Liebe.

Das alles steht in dem Rot, steht vor allem in der Entwicklung von den hellen, leichten, heiter ineinanderschwingenden Tönen der früheren Zeit bis zu dem Kreis des „Werdens", des „Bildes". Denn hier brennt nicht nur statt der sanften Reizfarben die inbrünstige Flamme, sondern das Feindliche lebt auch geschwisterlich beisammen. Dunkles bei Leuchtendem, Hart und Weich, Weiss, die Nichtfarbe, bei dem feierlichsten Purpur und dieses wieder neben dem kalten Eisblau der Entrückung. Alles ist gut, alles hat sein Recht auf dieser reichen, trächtigen Erde.

Dies Wissen macht ihn frei und er kann sich nicht genug tun, das königliche Rot immer wieder zu preisen. Im Krematoriumsbild von Davos hatte es sich ganz leise an der linken Bildecke noch hereingestohlen wie ein ferner Klang nach Erdenheimweh, aber in den Fenstern von St. Martin in Chur herrscht es schon laut und prächtig. Maria hat sich darein gekleidet, als Gleichnis einer alles durchglühenden Liebe, die Engel auch, und selbst auf ihren frommen Schwingen ist es haften geblieben. In „Maria mit dem Kind" liegt es über dem Dach und der Entwurf zu einer Komposition „Orpheus" ist ganz aus ihm und seinem Zusammenklang mit Gold gedacht. Für einen Raum erfunden, der mit rötlichem Marmor verkleidet ist, steigert es den matteren Ton des Steines zu einem rauschenden Akkord. Aus dieser Farbe wächst das

Motiv. Denn Eros hat keine süssere Verführung als die Musik; und so fliesst aus diesem Rot die Gestalt des Orpheus zusammen, des Betörers der Herzen, der Tiere zähmt und Steine reden macht. Und er spielt nicht wie nach der Ueberlieferung auf einer Harfe, diesem Instrument der verklärten Engel, dem Unsinnlichsten aller Saitenspiele, sondern er streicht die Geige, die den Menschenton, das Erdenlied und die Liebesklage kennt.

Aber Giacometti blieb nicht in dem Kreis, den „Werden" und „Bild" bezeichnet, nicht bei diesem befreundeten Nebeneinander von Leicht und Schwer, von Irdischem und Himmlischem. Er schritt von der Antithese zur Synthese, von dem sanftbeschwingten Gelb zum Rot und dann zur Einheit beider, dem Orange. Denn der volle Strom rauscht nur da, wo sich im Ganzen das Gegensätzliche verbindet. In der früheren Zeit gab es für ihn nur die helle Welt, dann neben ihr auch die dunkle; nun aber kennt er allein das Leben, in dem sich alles bejaht, den rauschenden breiten Strom, den ewigen, der weder gut noch böse ist.

Jetzt steht er auf der Höhe der vollen Kraft: das überirdische Gelb der jünglingshaften Sehnsucht fliesst mit dem Rot der Erde zusammen zu dem Orange des Lebens. In den Kreis dieser Farbe ist er heute eingegangen. Im „Glaspolyeder" herrscht sie schon deutlich, in der „Freude" entfaltet sie sich zu grossem Reichtum. Jetzt wuchert, wächst und blüht ihm alles zu. Die Farben werden immer üppiger, in den Abstrakten ist ein unerhörter schwellender Reichtum seltenster Nuancen, in dem Bild „Freude" in mächtigem Format auf jeder kleinsten Stelle Leben. Das ganze hohe Rechteck ohne die Hilfe von Form, Linie und Gegenstand allein erfüllt von der Gewalt der Farbe. Und damit von Phantasie,

Traum, Empfindung. Denn diese Dichte der farbigen Durchbildung ist nicht nur technische Virtuosität, geschmackliches Talent, sondern ins Feinste entwickelte Empfindung. Vielleicht liegt seine tiefste Bedeutung als Maler gerade darin, dass hier nicht zu trennen ist Malwerk und Konzeption, Genialität des Gefühls und der Hand.

Deshalb gibt es auch bei seinen Monumentalentwürfen keine dumpfen Stellen. Die grössten Flächen, Wände, Gewölbe füllt er aus, giesst sich über sie hin in einem wirren Rankenwerk von wildem Leben. Die Arabeske, das ganz Irrationale, das aus sich heraus sich immer weiter gebärende Leben fällt als selbstverständliche Ausdrucksform ihm zu. Alles, was gestaut war, ist frei, ist ein warmer fruchtbarer, über die Ufer gehender Strom. Wo ist nun die Not und Sündenangst? Wie fern ist dies, dass Begierde Tier war, dass sie als Schlange den Kreis um Adam und Eva, um ihre schuldvoll und lustvoll aneinander geflochtenen Leiber schloss. Später dann sah er in heiterer Beruhigtheit Natur friedevoll um sich: auch Franziskus ist von Tieren umkreist, aber brüderlich sind sie um ihn wie eine Gloriole. Nun aber strömt er selbst Natur hin, giesst er den Geist aus und das Leben.

Im Entwurf zum „Rüden“ ist zum erstenmal die ganze Freude an der satten Fülle dieses neuen Tones. Das leuchtende Orange, hier wird es immer wieder geboren, wo Gelb und Rot sich trennen, um desto heftiger sich wieder zu suchen. Ueberrieselt von diesen Akkorden steht die ideale Figur eines Hirten. Wieder ist er, wie Orpheus es damals war, die aus der Farbe geborene Gestalt. Er trägt ein Haupt von seltsam ergreifender Gewalt, in einem sehr männlichen Antlitz den Ausdruck dunkler Kraft, eines erdhaften Seins. Aber auch die tiefe

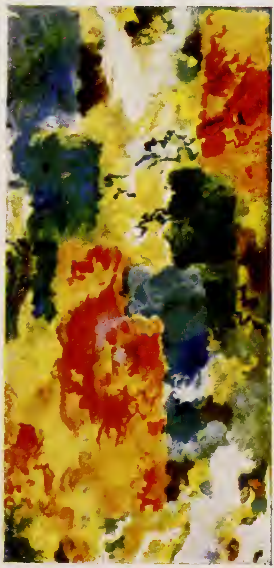
Schwermut der Berglandschaft wölkt sich darüber, in den Höhlen der Augen liegt die Melancholie eines teuer erkauften Friedens. Und doch umgibt ihn eine unbegreifliche Stille, die erhabene Ruhe des Geprüftseins. Wenn wir länger in dieses Gesicht sehen, scheint es uns irgendwie ein Bild des Künstlers, unabhängig von Aehnlichkeit der äusseren Züge, ein Spiegel aus tiefer innerer Verwandtschaft, Spiegel, in den er sinnend spricht: Ja, so ist nun alles gut.

DAS MONUMENTALE

Man weiss, dass Giacometti von der Kunstgewerbeschule ausgegangen ist und dass er seine erste Auszeichnung auf der Pariser Weltausstellung für Stoff- und Tapetenmuster erhielt. Es läge daher der Schluss nahe, dass ihn vorwiegend das Dekorative zu dem Wandbild grossen Stiles zog, um so mehr, als er mit Mosaiken zuerst in die Monumentalkunst eintrat. Es ist nun kein Zweifel, dass die Schmuckidee, die Stilisierung der Erscheinung zum schönen Klang, seine Kunst in besonderem Masse bestimmt. Sicher hat Grasset in dieser Hinsicht bedeutend auf ihn eingewirkt, oder ihn doch wenigstens bestärkt: Von Anfang an zielt Giacometti auf Pracht und festliche Wirkung. Er liebt den schweren, prunkenden, ja manchmal starren Glanz, verwendet gern das Gold, nicht nur bei den Mosaiken, wo es traditionell ist, sondern auch beim Gemälde („Adam und Eva"), bei den Abstrakten und beim Wandbild (Amtshaus). Wir sprachen bei den Jenatsch-Blättern schon von der Fülle des ornamentalen Reichtums. Es ist ganz natürlich, dass sich in der ersten noch linear bestimmten Epoche seiner Kunst



Ross und Wagen
1921



Die Freude
1922

Tafel 16



Der Astronom
1922

die Prachtliebe in der Erfindung von Ornamenten, von abstraktem Liniengekräusel faltiger Gewänder äussert, später dann nur im Glanz der Farbe, die jetzt allein, das Geschmeide der Verzierungen entbehrend, um so satter zu leuchten hat. Was sich früher an Phantasie im Ornament verspielte, drängt nun ebenfalls in die Farbe, die Verzierung als Beiwerk wird aufgegeben, und nur in selbständiger Bedeutung wie am „Rüden" und der Decke des Amtshauses behält das Schmuckwerk Geltung.

So ist es nicht zufällig, dass er mit seinem ersten monumentalen Entwurf sich Beachtung erzwang. Denn er galt einem Mosaik und hier war er in seiner Welt. Denn die Mosaiktechnik ist Einlegearbeit, Technik der Gold- und Kunstschmiede und für die Architektur Schmucktechnik in ihrer reinsten Form. Man wird der Augenlust kein Ende finden, wie in der „Schlacht bei Näfels" die Linien die kostbarsten Ornamente bilden, wie breite Flächen von Pferdeleibern mit Wämsern von prunkvollen Mustern, ruhige Streifen mit flimmernden Sternen abwechseln, wie das tiefe Rot des Rosses gegen das Gelb der Wiese leuchtet, wie der ferne Firn weiss hereinglänzt und das Gold nicht als fremder Grund wirkt, sondern durch den hochgezogenen Horizont ganz in dem Zusammenklang aufgeht. Noch mehr als bei diesen Entwürfen wirkt sich bei dem Panneau „die Nacht" das Schmuckbedürfnis in der Linie aus. Die Farben, Stufungen von Grün, sind zurückhaltend kühl, nur etwas Gold glänzt festlicher auf. Aber Bänder flattern in Schlingen und Mäandern, das gefältelte Gewand ist über und über bestirnt und der ganze Gestus hat durchaus ornamentale Funktion.

Dies alles zeigt die Fähigkeit, eine gegebene Fläche durch Verteilung der Massen und den Rhythmus der Linie

zu organisieren, die Begabung zu einer prunkvollen Dekoration grossen Stiles. Aber in diesen Werken, besonders in den Mosaikentwürfen, ist doch schon mehr. Vergleicht man sie mit den Mosaiken Sandreuters, denen sie sich nach der Vorschrift des Ausschreibens doch anzupassen hatten, so fällt nicht nur die edlere Haltung der Farbe und die Konsequenz auf, mit der unter Ausschaltung der Raumillusion Flächenwirkung erzielt ist, sondern eine merkwürdige Ruhe, eine vornehme Kontenance auch im aufgeregtesten Vorgang. Das liegt aber nicht im Stoff. Die Szene: Schlachtgetümmel, Wortstreit, Enthauptung, ist so bewegt wie möglich. Es liegt allein in der Komposition. Der Künstler arbeitet hier im Gegensatz zu seiner späteren Zeit noch mit asymmetrischen Bildhälften. Dass er sie bedachtsam gegeneinander ausbalanciert, ist selbstverständlich. Aber er hütet sich vor allem auch möglichst vor Ueberschneidungen und detaillierenden Gliederungen. Bei Sandreuter spricht die Landschaft für sich durch eine sehr ins einzelne gehende Terraindurchbildung, überhöhende Gipfel, spürbare Raumwirkung. Die Figuren bewegen sich in möglichst betonten Richtungsakzenten; in der Bildmitte der Tellscene ist eine Fülle von solchen Aktionen gehäuft. Bei Giocometti sind die Alpen nur feierliche Silhouette; klar liegen wenige entscheidende Bewegungen in einer Ebene, übersichtlich, ganz einfach und reliefmässig formuliert, auch nicht gegenseitig überschnitten. Das gibt der Komposition die ruhige Haltung.

Bei dieser Aufgabe war aber nicht nur eine Fläche zu organisieren, sondern es musste auch — zur Wirkung auf erhebliche Entfernung — ein Ereignis eindeutig zur Anschauung gebracht werden. Ein Bild stellt Melchtal dar im Streit mit den Knechten des Vogtes, die ihm die

Ochsen vom Pflug spannen wollen. Hier zeigt Giacometti besonders, wie er es versteht, auch ein an sich anekdotisches Begebnis des Erzählenden zu entkleiden. Auch wer die Geschichte nicht kennt, weiss, um was es sich handelt. Keine beunruhigende Frage nach der Bedeutung kommt also auf. Aber die Handlung, der Wortwechsel, tritt ganz zurück. Alle Bewegung steht einen kurzen Atemzug lang still, das Geschehnis ist auf dem Scheitel, auf dem Ruhepunkt der höchsten Spannung erfasst; jener ereignisträchtige Moment der Stille ist dargestellt vor der Entladung eines Sturmes gegen unerhörte Bedrükkung. So gibt er auch bei der Näfelser Schlacht den retardierenden Augenblick vor dem Schlag.

Das alles hilft ein wenig mit, uns zu erklären, was nun in diesen Entwürfen mehr ist als dekorativer Sinn, mehr als Freude an Schmuck und Prunk, was Stil ist und nicht nur Stilisieren. Eine geistige Haltung, die nicht in Grassets Schule gewonnen ist, sondern eher aus dem anderen grossen Erlebnis in Paris kommt, von Puvis de Chavannes. Es hilft mit, aber ist doch nicht das Entscheidende. Dies liegt in einer nicht weiter erklärbaren Artverwandtschaft mit dem Meister der „Sorbonne", die durch die völlige Verschiedenheit der Ausdrucksmittel hier noch verdeckt, später deutlicher hervortritt: in diesem sehr Massvollen, innerlich Feierlichen, der Grösse und Einheitlichkeit der Anschauung und einer Würde, die dem verliehen ist, der weiss, worin er ruht. Und hieraus fliesst nun eben Stil.

Wie klar Giacometti von Anfang an diese innere Berufung zur Monumentalkunst sah, zeigt deutlich dieser Vorgang: Als die Entwürfe für das Landesmuseum zwar prämiiert, aber, wie auch die der anderen Bewerber, zur Ausführung nicht bestimmt waren, hätte diese An-

gelegenheit wohl für jeden anderen ihr Ende gefunden. Er aber nimmt sich die Aufgabe noch einmal vor. Nun ganz für sich und ganz frei. Und jetzt — das ist das wichtige — hebt er die Felder Sandreuters auf, ergreift ein einziges Motiv „Die Sieger von Sempach" und gestaltet es zu einer Komposition, die einheitlich durch alle sieben Teile geht. Nun denkt er das Ganze friesartig, unbekümmert um die trennenden Pfeiler. Ein langer Zug ist es: Kinder zuerst, dann Beute auf Wagen hoch gehäuft, von schweren Gäulen gezogen, dann wieder Kinder vor Winkelrieds Bahre und zum Beschluss abermals Trophäen des Sieges. Alles ganz im Profilsinn gesehen, ein sehr feierlicher Aufzug, eine Mischung von männlicher Totenklage und der gehaltenen Freude des schweren Sieges. Keine Szene tritt nun einzeln hervor, und dieses Zusammenfassen zu einer Idee, zu einem Klang, zu einem Gefühl, das ist der eigentlich monumentale Gehalt seiner Wandbilder, wie er dann ganz rein vom Davoser Krematoriumsbild an hervortritt. Und was sich bei den Siegern von Sempach zeigte, wiederholte sich später. In der Konkurrenz für den Fraumünsterkreuzgang und für das Amtshaus I in Zürich war er der einzige von allen Bewerbern, der nicht getrennte Felder ausbildete, sondern das Ganze zu einer einheitlichen Kompositionsidee zusammenzog. Das ist nun reinstes monumentales Denken: die ganze Aufgabe als Ganzes sehen.

Die Ursache dieser Anschauungsweise liegt, wie alles, was wirklicher künstlerischer Ausdruck ist, bei Giacometti sehr tief, liegt gerade in seinem nach innen gekehrten Grundgefühl. Wir sahen, wie er die ganze Erscheinungswelt auf sich bezieht, wie ihm nicht die Sprache der Dinge, sondern die Sprache seiner Seele das einzig Wirkliche und Gestaltenswerte ist: der ganz tief ausge-

schöpfte grosse seelische Augenblick. Ein solcher Augenblick kann sich aber nur in einer einheitlichen Vision aussprechen. Das Nacheinander und Nebeneinander von Darstellungen ist ein Wandern von Bild zu Bild, ein Wandelprospekt wie aus einem fahrenden Zug. Die Ungeteiltheit der Stimmung verlangt den ungeteilten gleichzeitigen Eindruck. Die Seele will, wie der Franziskus auf dem Mosaik von Giacometti, inmitten sein und um sie her die Welt des Geschaffenen.

Es ergibt sich in der Monumentalkunst dieses Malers also das Seltsame, dass gerade er, der in sich Gewendete, der nur auf die Stimme seines Innern hört, die Sprache spricht, die am weitesten trägt. Was wäre aber wichtiger für die Monumentalkunst? Die Tafelbilder dienen immer — und heute mehr als je — einem engeren Kreis von Liebhabern. Hier mag etwas noch so esoterisch sein, es wird immer eine Resonanz bei einem Gleichgestimmten finden. Das Fenster in der Kirche, das Wandbild aber spricht zu breiteren Schichten, spricht vor allem zu Menschen, die nicht gekommen sind, sich ergreifen zu lassen, sondern die erst ergriffen werden sollen. Das Allgemeinste und Unmittelbarste, was von Zeitgeschmack und Bildungsstufe nicht abhängt, ist hier zu fordern.

Die früher beliebten etikettierten Allegorien von Fleiss und Bürgertugend haben in neuerer Zeit häufig einer recht dunklen Symbolistik Platz gemacht, die dem einzelnen kaum enträtselbar, den vielen aber ein Werk mit sieben Siegeln ist. Wer Giacomettis Scheu vor dem bloss Gedachten, vor Assoziationen, die vom reinen Anschauen ablenken, kennt, wird solche Gestaltungen bei ihm nicht befürchten. Da ihm aber das Allgemeine und Unbegrenzte wichtiger scheint als das bedeutend Einmalige, so ist auch der heroische Vorgang, die Historie,

sonst als die eigentliche Domäne der Monumentalmalerei gewürdigt, nicht sein Gebiet. Wir sahen schon, wie er bei den ersten Mosaiken Tat und Handlung in einen Zustand imaginierter Ruhe umzubilden suchte. Und wie er dann in der Wahl der Themen ganz frei war, da wählte er von all den tumultuarischen Kriegsszenen keine, sondern die eine, in der sich alles Volk in einem Gefühl sammelt: die Heimkehr der Sieger. Bedacht, alles Einengende, zeitlich Bedingte möglichst zu vermeiden, ist er auch äusserst sparsam im historischen Detail von Kostümen, Rüstungen und Waffen. Die Vereinfachung in dieser Beziehung ist für damalige Zeit schon sehr weitgehend, bei den Mosaikentwürfen wie bei den „Kreuzfahrern", und wird später beim Fraumünsterkreuzgang noch konsequenter durchgeführt.

Wie das Heroische, so empfängt auch das Monumental-Charakteristische seine Gewalt von dem Pathos des Einmaligen. Auf die Grösse und Eindruckskraft der charakteristischen Erscheinung, die schlagende Richtigkeit und Rythmik ihrer Gebärde, auch darauf verzichtet er, um der bescheidenen und grossen Sprache jeglicher menschlichen Seele willen.

Denn er will nach dem Allgemeinsten dringen, sucht jenen der Musik nah verbundenen Ausdruck, der unter Umgehen der Ideen, unter Umgehen des Gedachten den unmittelbaren Weg zur Empfindung findet. Diesen Ausdruck konnte ihm nicht die Linie geben, sondern nur die Farbe. Denn die Farben sind, wie wir sahen, Worte der Seele, die nicht veralten, die über Völker und Zeiten hinweg wie die Töne der Musik die urtümlichsten Gebärden des innersten Wesens sind. Ideen werden zerschlagen und stehen in anderer Form wieder auf wie die Götterbilder. Aber die Farben sind vor der Form

und unabhängig von ihr immer von der gleichen verführerischen Gewalt.

Wenn wir an früherer Stelle bei den Mosaikentwürfen für das Landesmuseum an griechische Vasenbilder dachten, so war damit schon gesagt, dass in ihnen (neben der prunkvoll gefüllten Fläche) auch die Linie ein Wesentliches zu sagen hatte. Dieses, bei Grasset geschulten, Ausdrucksmittels begab er sich später auch bei den Mosaiken ganz. Auf gleicher Linie steht hier das Wandbild in der Universität Zürich (zwei ein junges Pflänzchen betreuende weibliche Gestalten) und der heilige Franziskus (Villa Dr. Ricklin, Küssnacht), jenes in kühlen blauen und schwarzen Tönen auf goldenem Grund und dieser ganz in warmem Braun zu dem Täfer der Diele gestimmt, die es schmückt. Wie sehr es ihm aber darum zu tun war, alles Starre der Steintechnik aufzuheben, das sieht man daran, dass er die gebräuchliche Herstellung aus regelmässigen Stücken aufgibt und sich eine eigene Manier sucht. Scherben von Gefässen verschiedenen Materials, von Glas, von buntem und naturfarbenem glasiertem Ton setzt er zusammen. Diese Fragmente sind nun nicht nur ganz ungleich in der Grösse, sondern sie sind auch gewölbt, einmal stärker, einmal flacher. Dazu kommen dann die unbestimmten Umrisslinien, um dem Ganzen sehr viel Leben, etwas Flimmerndes und Bewegtes zu geben, sie rein malerisch zu halten. So gelang es ihm also hier schon mit einer souveränen Behandlung eines an sich sehr starren Materials zu ähnlichen Wirkungen zu kommen wie sie im Davoser Krematoriumsbild ein schmiegsameres Element zwangloser gestattete.

Von diesem Werke, sechs betenden Gestalten, an findet er zu schneller Reife aufsteigend jenen ihm ganz eigenen neuen Wandstil, in dem die Farbe ausschliesslich die

Herrschaft hat und die Formen nur wie Leitmotive sind, wie Traumbilder, die sich die Farbe selbst geträumt, die wieder zerfliessen könnten, da alles die Farben sagen. Hier gelang ihm, die Farbe über ihren dekorativen Wert hinaus ganz zum Ausdruck reinen Gefühls zu sublimieren. Und wenn man aus dem heutigen Werk Giacomettis zurücksieht, so scheint es, dass die Fülle dieser kleinen abstrakten Studien und auch die grösseren Kompositionen nur dazu da waren, um diesen Monumentalbildern zu dienen, nur um der Farben geheimste Nuancen zu erlauschen, ihre verborgensten Wirkungen zu erproben, damit sie endlich ihre orpheushafte betörende Wirkung jenen grossen Werken liehen.

Sieht man nur flüchtig zu, zeigt sich wenig Gemeinsames zwischen den linear so bestimmten Kompositionen von Puvis de Chavannes und dem Krematoriumsbild von Davos. Aber gemeinsam ist ihnen doch das Wesentliche: das Pathos des Unpathetischen, eine Grösse, die in der Intensität der Empfindung liegt, die Gewalt der bescheidensten Schlichtheit. Nur dass bei Giacometti alles noch unirdischer, noch um eine Stufe ferner ist, als bei dem Pariser Meister.

Dieses Krematoriumsbild sammelt die Stimmung der Stunde. Die Menschen, die es sehen, meist ein kleiner Kreis, verbindet ein Eindruck: Der Leib des Abgeschiedenen ist noch gegenwärtig, die Seele hat ihn verlassen, ist aber noch nicht ganz entschwunden, ist in einem Hauch von letzten Worten, letztem Atem, im gemeinsamen Gedenken noch da. Noch da und doch nicht mehr Leib. Es ist eine seltsame Stunde auf der Schwelle, angehaltener Atem an der Grenze von vergänglichem Wandel und ewigem Sinn. All das ist in dem Bild. Der nächtliche Himmel, der die knienden Gestalten umfängt, ist nicht

die blanke Feste, die sich über unserer Erde wölbt, es ist etwas Unnennbares, es ist feiner Rauch, schleiernder Nebel, nicht blau, nicht grün, nicht Form und doch sichtbar, tief leuchtend ein rätselvolles Weben auf der Grenze, etwas, das vielleicht einmal Gestalt war oder es einmal wird; wie die sechs Sterne, die in ihren Protuberanzen auch noch wie im Entstehen dämmern, oder wie diese sechs Gestalten. Auch sie scheinen nur flüchtige Verdichtung am Ausgang einer vergangenen Form und vor der Geburt einer neuen. Ihre rauchfein gekräuselten Gewänder, ihre mondsilbernen Sohlen, ihre ganzen Körper sind nicht Materie und nicht reiner Geist, sondern etwas zwischen beidem. Sie s i n d ein Wunder und fühlen es doch zugleich und beten es an. Ihre Gesichter sieht man nicht, denn sie sind ja keine Individuen mehr, nicht mehr durch irdische Körperlichkeit vom All-Einen getrennt. Ihre Sechszahl ist in eine Doppelung der heiligen Drei aufgelöst, und die beiden Drei schliessen sich im Bildmittelpunkt zu einer nach innen strebenden Einheit. Es ist das Schema von „Dado" verdoppelt gegeneinandergestellt. So ist in diesem Bild nichts Erzähltes, nichts Allegorisches, vielmehr etwas sehr Schwebendes, Musikalisches. Wie ein Präludium in Flageoletten der Orgel.

Wollte man etwa die frommen Schildereien alter Meister Rezitative nennen, so wären die Fenster von St. Martin in Chur Sätze einer hohen Messe. Es ist bei der Messe weniger an den Texten gelegen, manche wissen nicht einmal, was die lateinischen Worte bedeuten; aber der Klang, der volle rauschende Ton dieser Sätze ist es, der das Wunder preist; mehr als es Worte vermöchten. Wie bei der Messe jeder Satz, so ist hier jedes der drei Fenster auf einen besonderen Klang gestimmt. Die Farben sind ein purpurnes Rot, ein Lila, Goldgelb, Blau und Grün. Jede

Farbe kommt in jedem Bild vor, aber nur eine führt jeweils. Die heftigste Wirkung, das Rot, herrscht im Mittelstück, der heiligen Familie. Hier blutet es in den Gewändern der Engel, Josephs und der Maria. Sah man je schon die reine Magd in diesem Rot! Das ganze Bild ist ein Preisen, dass Gott Menschenblut geworden ist, ist die Verherrlichung der Menschwerdung, der Irdischwerdung des Sohnes. Bei den Hirten spricht das Lila der gläubigen Ahnung, die Farbe, die aus dem Blau des Himmels und dem Rot der Erde geworden. Und zu ihnen ist ja auch der Engel herabgestiegen, um die Kunde des Jenseitigen zu bringen. Rechts die zwei Könige prangen in Goldgelb in Prunk und in Glanz, nur der dritte, der sich der Macht vor dem Geist begeben und die Krone abgetan, ist ins Blau des Glaubens gekleidet.

Das sind die Dominanten. Nun sind aber die Akkorde so harmonisiert, dass alles zusammenstimmt, das eine sich immer wieder aufs andere und aufs Ganze bezieht. Dem Rot des Mittelstückes antwortet ein gleiches von dem Flügel des Engels und den Gewändern der Hirten wie aus dem Grunde bei den Königen. Dem Blau des Engels bei den Hirten respondiert das Gewand des dritten Königs, Goldgelb verteilt sich in den Gesichtern der heiligen Familie und bei den Schafen auf dem Feld. Die fünf Gestalten der Mitte flankieren je drei zu beiden Seiten.

Bedeutungsvoll ist es nun vor allem, wie es Giacometti gelang, auch diese Technik, die ihm einerseits mit der nirgend sonst möglichen Intensität der Leuchtkraft so sehr willkommen sein musste, durch die Bleifassungen ihn aber auf eine starke Betonung der Linie verwies, seinem Verlangen nach dem Unbegrenzten, dem rein Malerischen anzugleichen. Er geht deshalb nicht von der Ein-

zelfigur mit interessanter Umrisswirkung aus, der Kontur ist von geringer Bedeutung. Die Bildabsicht zielt vielmehr auf die Flächenfüllung, und zwar in einer Weise, dass die ganze Füllung eine relative einheitliche Helligkeitswirkung hat und nicht etwa die Figuren tiefdunkel vor hell stehen. Sie werden in den Grund hineingenommen, und zwar um so mehr, als dieser durch Aufteilung in Flecke sehr lebhaft spielt und ein flimmerndes Leben gewinnt. Dieser Absicht entspricht natürlich auch ein völliger Verzicht auf Raumillusionen und entsprechen auch die Borten.

Die Borten nehmen von der Breite der hohen Lanzettfenster genau so viel Raum ein wie die Füllung. Das bedeutet, dass sie ganz in die Gesamtbildwirkung einbezogen sind. In der Zeichnung und farbigen Behandlung sind sie völlig malerisch gehalten. Es ist ein Rankenwerk, häufig vom Kreismotiv aus gebildet, sehr füllig, sehr dicht und bewegt. In kühle und warme Klänge sind die Borten aufgeteilt, so etwa, dass auf einen Takt in Grau-Weiss-Blau einer von Gelb-Rot folgt, asymmetrisch entsprechend an beiden Seiten. Sie lassen damit die Füllungen schwebend und flimmernd ausklingen, anstatt sie fest zu begrenzen, sie gewinnen eine starke rhythmische Bewegung, ein Hin- und Wiederfliessen, etwas Ungebundenes und Unbegrenztes. So weisen sie hinüber zu dem reichen Teppichwerk des „Rüden", dem Bild des Lebens inmitten des Erstarrten, des Steinfeldes der Stadt.

Die farbige Komposition beruht bei den St. Martins-Fenstern in viel stärkerem Mass als bei denen von Küblis auf der Wirkung gegensätzlicher Einzelfarben. Zufällig ist dies nicht, sondern eine Folge der Bildidee. Dort bei dem Weinachtswunder lobt Gott jeder auf seine Weise: Die Hirten beten im frommen Ahnungsschauer, die hei-

lige Familie mit den Engeln ist ganz erglüht von der überschwenglichen Liebe und die Könige bringen den Glanz der Welt. Die Apostel aber sind Brüder eines Glaubens, sind e i n Kreis, eng geschlossen um den Einen. Deshalb geht hier Giacometti auch nicht unvermittelt von Farbe zu Gegenfarbe, sondern er gibt die brüderlichen, die Freundestöne, entwickelt die Akkorde chromatisch von Ton zu Nebenton. Es ist eine grosse Schönheit in diesen Klängen. Dieselbe Schönheit wie in dem Gedanken: Die Zwölf um den einen Meister, alle erglüht, alle von dem gleichen Feuer erfüllt, jeder in den Maassen seines Wesens, aber alle im Entscheidenden gleich, eine einzige heilige Brüderschaft. So entwickelt er das Rot des Mittelstückes, dieses mit offener Singweise voll hingetragene Rot des Blutes zum Violett und durch Lila hindurch zum Blau. Keinem blassen Lenzblau, sondern einem feierlichen, überschwenglichen Blau der Entrückung. Wieder eine Farbe als Dominante: links blau, mitten rot und rechts violett. Aber alle geschwisterlich verbunden. Eine unbeschreibliche Inbrunst leuchtet aus diesen Scheiben. Und doch ist alles wieder sehr streng und gehalten. In diagonalen Entsprechungen sind die einzelnen Farben zueinander gestellt und die Figuren, vier in jedem Fenster, ganz hieratisch gebunden. Mit Gebärden frommer Ergriffenheit halten sie die Attribute, mit eng aneinandergeschlossenen Füssen stehen sie in in einem idealen Raum. Alle Gesten sind unter sich in Beziehung, sind abgestimmt zu einer erhabenen jenseitigen Stille.

Giacometti hat mit diesen Werken in Chur und Küblis die alte Kunst der bunten Scheiben wieder zu hohen Ehren gebracht. Er hat ihre Möglichkeiten voll ausgenützt, sich nicht damit begnügt, auf dem Papier die Ent-

würfe zu sehen, sondern ist mit in den Herstellungsprozess hineingegangen, hat die Gläser gesichtet, verworfen und gewählt und hat vor allem die schwere Kunst verstanden, die Gefahren der Ueberstrahlungen von einer Farbe in die andere hinein zu vermeiden. Die Scheiben sind mit Schwarzlot gemalt, aber nie so, dass das Glas von seiner ursprünglichen Schönheit verlöre. Stets sucht er die echteste, edelste Materialwirkung und deshalb wird er auch die Aufgabe, die ihm die Stadt Zürich in ihrem Amtshaus übertrug, nicht in dem Ersatz der Keimschen Mineralfarben, sondern im alten echten Fresko ausführen.

In den Gedankenkreis der Churer Fenster schliesst sich „Maria und das Kind", ein Tafelbild, aber durch die Festlichkeit und Grösse seiner inneren Haltung von geheimer Monumentalität. Nur als Altarbild ist es zu denken, so sehr ist es von tiefer Frömmigkeit erfüllt und aus dem Geist des gotischen Kirchenraumes erfunden. Ist das gotische Gewölbe dem Wuchs des Waldes ein Gleichnis, so jenes Bild seinem träumerischen Weben. Die blaugrünen Märchenschatten seiner Tiefen sind darin, verlassener Weiher mit fabelhaftem Schimmern, seltsam exotisches Getier und einsame Hütte. Durch gelichtete Laubkuppel fällt in Kringeln und Flecken orangener Abendschein auf Matte und Moos, flimmert und flicht sich zur Vision der Gottesmutter mit dem Kind. —

Wenn schon im Innenraum schwer zu enträtselnde Wandbilder Verirrung bedeuten, so trifft dies vielmehr noch auf die Aussenmalerei zu. Das symbolistische Werk sollte Gegenstand kleinsten Massstabes sein, des Blattes für die besinnliche Stunde. Im Fluten des Verkehrs ist gut ein Klang, der trifft, ob man ihn bedenkt oder nicht, der haften bleibt und vielleicht erst viele Gassen weiter richtig zum Bewusstsein kommt wie ein helles Gesicht,

das man im Vorbeieilen aufgefangen. So war der Entwurf zum Rüden gedacht und der für den Durchgang bei der Fraumünsterkirche. Es ist kein umschlossener Raum zum Verweilen, ein kleiner Verbindungskanal zwischen breiteren Flüssen des Verkehrs, nur auf kurze Weile ein Eintauchen in dämmerig ruhigeren Gang. Hier dachte sich Giacometti nun einen sehr freudigen Ton aus der orangenen Farbenwelt des Rüden durch Akzente von starkem Rot, von Schwarz und Weiss belebt, in der Farbe widerspiegelnd die Ritterherrlichkeit aus Rudolfs des Habsburgers Zeit, dessen Einzug mit Reisigen im Kloster er schildert. Man sieht auch an diesem Entwurf, wie er von der farbigen Organisation der Massen ausgeht, wie da auf Rossen von der prachtvollen Struktur eines Gozzoli Reiter thronen, für die jene Pferde viel zu gewaltig wären, aber die Verteilung der Fläche bestimmte die Höhe der Tiere, sie mussten, weiss auf dieser und tiefschwarz auf jener Seite, eben gerade zu dieser und keiner geringeren Höhe aufragen, um dem Gelbrot des Grundes standzuhalten. Die Architektur ist ein Kreuzgang, ein Wandeln gleicher Bogen und gleicher Säulen, und dieses Motiv nimmt die Darstellung auf: die einziehenden Ritter, die entgegenwandelnden Nonnen und ebenso über den Rundbogen der Zug der frommen Gestalten, die Regulas und des heiligen Felix Reliquien vom Grossmünster zur Fraumünsterkirche bringen.

Dem Entwurf war die Verwirklichung nicht bestimmt, und so griff Giacometti zum drittenmal diesen Ton nur noch festlicher, noch prunkvoller für die Ausmalung des Vestibüls im Amtshaus I von Zürich. Der Ausführung dieses Werkes gilt die Arbeit der nächsten Zeit. Auch hier verlangte wie beim Fraumünstergang das gedämpfte Licht — die Fenster blicken auf einen Hof — Farben,

die möglichst wenig unter der Dämmerwirkung leiden. Während die anderen Bewerber bei dieser Konkurrenz sich im Gewölbe mit leichten Tönungen begnügten, wandte er an die Decke seine ganze reiche ornamentale Phantasie. Eng aneinander, den Linien der Architektur nachgehend, liegen Bänder von Blätterwerk und in den dadurch gebildeten Füllungen prangende Blüten. In der Form steht vieles heute noch nicht fest, bei den Wandbildern ebensowenig als bei der Decke, aber die Farbenwirkungen sind da: ein ganz sattes prächtiges Purpur, durch alle befreundeten Töne hindurch chromatisiert bis zum lichten Rosa, Weiss dazwischen und in den Borten die Pracht des echten Goldes. Manchem schien es vielleicht, dass solcher Prunk zu der nüchternen Bestimmung dieses Amtsgebäudes nicht passe. Aber Giacometti liegt mehr an e i n e m immerwährenden Sonntag, den er hier über die sechs Wochentage voll Geschäfte, Sorgen und Nöte wölben kann. Wir haben des Dumpfen, Bedrückenden und Schweren genug und der selbstvergessenen Heiterkeit zu wenig. Die hier ein- und ausgehen, sind in dieser Halle auf Augenblicke seine Gäste, und unversehens sollen sie finden, was sie nicht suchten: Aufschwung, Freude, Weite und Ausblick. Deshalb werden aus schweren Gewölben festliche Lauben, auf rauschenden Klängen weht Ahnung erhöhteren Daseins herein und durch die Wände hindurch lenkt er traumhaft den Blick in unbetretenes Land. In den Bogenfeldern wird er vier Berufe darstellen. Ganz zahm und bürgerlich geht es an mit dem Maurer und dem Schreiner, aber dann kommt der Astronom und der Zauberer. Ein riesiger fabelhafter Sichelmond steht hinter dem Sterndeuter und aus den Händen des Magiers wird irgend etwas Seltsam-Phantastisches flattern, irgendeine Blume oder ein Märchenwesen. Und

hierin ist nun ganz dieser Künstler: es leidet ihn nicht allzulang in der diesseitigen Welt. Gewiss, er versucht es, sich mit ihr einzurichten. Bei dem Maurer und dem Schreiner fängt er an, bei ihnen, die besonders auf den sicheren Bestand der Erde rechnen, da sie die Wohnstätten bauen; aber dann entführt es ihn auf einmal unversehens in das ganz Grenzenlose, in den unendlichen nächtlichen Raum mit dem fabelhaften Mond und in das ganz Unwegsame zu den unirdischen Erscheinungen seltener Augenblicke, wo ein Zauber den Händen entflattert, irgendeine Blume oder ein Märchenwesen.

So ist seine Seele immerfort süchtig ins Unbegrenzte, Unbegriffene und Unwegsame. Den Dingen unverpflichtet um so hellhörigeren Gefühls zu sein, war immer seine Berufung; immer ist er bereit, hingerissen zu werden und zur eigenen Entflammtheit den anderen zu verführen. In einer Zeit, die aus der Not der Isolierung zu äusseren Gemeinschaften, zu immer breiteren Verbänden strebt, findet er die innere Gemeinschaft, einen Menschenlaut, der alle bindet, die Farbe als unmittelbarste Sprache der Seele. Was bedeutet demgegenüber die Frage, ob sein ferneres Schaffen von abstrakten Gebilden beherrscht sein wird, oder ob der neue männliche Ton, das Orange des Lebens, sich auch in einem veränderten Verhältnis zur Form, zum Ding, zum Gegenstand, in einer sinnlicheren Lust zum Zufassen und damit zur Gestalt ausdrücken wird? Sein Reich der Töne wird er immer verwalten und mehren.

R & Co